Kunstgeschichte

Die Zwerggalerie in der deutschen Baukunst

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

Von

Günther Kahl

aus Freiburg i. Br.

1939

Druckerei und Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch,
Würzburg-Aumühle

Berichterstatter:

Geh. Reg. Rat Prof. Dr Paul Clemen.

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Juni 1936.

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Die ganze Arbeit ist unter dem Titel: „Die Zwerggalerie. Herkunft, Entwicklung und Verbreitung einer architektonischen Einzelform der Romanik" im gleichen Verlag erschienen.

Meinen Eltern

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

Seite

Vorwort.

Einleitung: Zwerggalerie, Blendarkaden und Nischenreihen.
Verbreitung der Formen; die bisherige Literatur 1

I. Die italienischen Zwerggalerien und verwandte Formen 7

A. Vorstufen 8

a) Dekorative Arkaden der spätantiken und frühchristlichen Zeit 8

1. Spalato, Porta aurea 8
2. Ravenna, Theoderich-Palast 9
3. Ravenna, Theoderich-Grab 9
4. Die syrischen Bauten mit Arkadenformen 11

b) Die Nischenreihen 15

1. Nischenreihen in Italien 16
2. Nischenreihen in Spanien 33
3. Nischen in der byzantinischen Kunst 38

B. Zwerggalerien 41

1. Die großen Kathedralen: Modena, Ferrara, Piacenza, Cremona 41
2. Bergamo, Como, Parma 49
3. Pavia und seine Gruppe 55
4. Die Zwerggalerien in den Marchen..... 62
5. Die apulische Gruppe 65
6. Die Galerie in Pisa und Umgebung 67

Zusammenfassung 68

II. Die französischen Galerieformen..... 70

A. Vorstufen 70

1. Römische Portalbauten 70
2. Nischenreihen 71

B. Blendarkaden 72

III. Die deutschen Zwerggalerien 77

A. Vorstufen 79

1. Trier, Porta nigra 80
2. Lorsch, Torhalle 80
3. Hersfeld und Würzburg..... 83
4. Architekturdarstellungen und literarische Quellen 84

Seite

B. Zwerggalerien 90
1. Trier, Dom, Westfassade; Groß-Komburg, Torbau 90
2. Speyer, Dom und die mittelrheinische Gruppe 94
3. Die belgischen Zwerggalerien 113
4. Schwarzrheindorf und die niederrheinische Gruppe 117
Exkurs über den Profanbau 120
5. Die polygonalen Galerien mit geradem Sturz 134
6. Die polygonalen Bogengalerien 138
7. Mainz, Dom, Westchor und die spätesten Zwerggalerien 146
Zusammenfassung 150

Literatur 153

Verzeichnis der Orte 157

Abbildungen 160

III. Die deutschen Zwerggalerien.

Die beiden vorhergehenden Teile ergaben für die Frage nach der Herkunft räumlich ausgebildeter Zwerggalerien keine sicheren Resultate. Frankreich schied zufolge seiner rein auf plastische Gliederung des Außenbaus gerichteten Stilistik aus. In Italien dagegen ließ sich keine einzige Zwerggalerie mit Sicherheit vor dem 12. Jh. nachweisen. Die italienischen Vorformen dieser Zeit sind vielmehr von der Zwerggalerie noch so weit entfernt, daß die Annahme einer Entwicklung etwa von den frühromanischen Nischenreihen her nichts weniger als eine gewaltsame Konstruktion bedeuten würde. Die Möglichkeit einer Entstehung von S. Maria Maggiore in Bergamo vor 1137 konnte nur als Hypothese angemerkt werden. Auch sie gefährdet das ermittelte Bild von der italienischen Frühromanik nicht, wenn die sicheren Entstehungsdaten für zwei bedeutende deutsche Bauten dagegengehalten werden. Speyer hatte seine Apsisgalerie schon um 1090, und die Trierer Westfassade ist mit etwa 1050 noch um eine beträchtliche Reihe von Jahren älter.

Hier also, innerhalb der deutschen Baukunst des 11. Jh., sind die entscheidenden Ansätze zu tun, wenn die Frage nach der Herkunft räumlich ausgebildeter Zwerggalerien richtig gestellt werden soll. Die spärlich erhaltenen Bauten lassen es zunächst als aussichtslos erscheinen, auf diese Frage eine sichere Antwort zu finden. Eine Entwicklungsreihe von den Nischen in Hersfeld über die fast gleichzeitige Westfassade von Trier zur Apsis von Speyer, wie sie Frankl [1]) angedeutet hat, müßte zwischen Hersfeld und Trier einen Sprung gemacht haben, der sich mit der Gesetzlichkeit einer historischen Entwicklung nicht erklären läßt. Hersfeld ist eine Nischenreihe, wie sie der „erste romanische Stil" in allen christlichen Ländern verbreitet hat, Trier dagegen ein mit Arkaden nach außen geöffneter Raum und muß als solcher eine andere Herkunft haben.

Für die Frage nach der Entstehung der Zwerggalerie sind beide Elemente von gleich großer Bedeutung. Es wird also nötig, nach weiteren Vertretern des Arkadenmotivs zu suchen, wobei im folgenden neben den erhaltenen

[1]) P. Frankl, Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst (Handb. d. Kw.) Wildpark-Potsdam 1926.

Bauten auch alle sonstigen Überlieferungen über den Formenschatz frühromanischer Architektur beachtet werden sollen. Hierzu gehören alle Arten von Architekturdarstellungen auf Miniaturen und Kleinkunstwerken, sowie Baupläne.

Der dokumentarische Wert dieser Darstellungen ist freilich gering, denn sie sind nie als naturgetreue Wiedergaben eines bestimmten Bauwerks beabsichtigt, sondern haben nur den Charakter eines aus allgemeinen Vorstellungen entstandenen Bildzeichens für die Bedeutungsinhalte: Kirche, Portal, Halle. Die Bauformen erfahren dadurch eine Schematisierung, bei welcher wesentliche Merkmale hervorgehoben und andere weggelassen werden können. Der frühmittelalterliche Künstler stellt, wo er nicht gerade kopiert, die Einzelformen dar, die ihm aus der Anschauung her geläufig sind. So bleibt immerhin das Typische einer Architektur in den Darstellungen erhalten. Für die Vorformen der Zwerggalerie bedeutet das ein Beibehalten der dekorativen Funktion des Attikageschosses, dessen Reduktion mehr oder weniger stark fortgeschritten sein kann. Was außerhalb dieser in der Architektur selbst angewandten Arkadenformen liegt, etwa die Kanonestafeln der Handschriften oder die Arkaden an Sarkophagen [2]), kann nicht die Geltung beanspruchen, zu der Geschichte des Arkadenmotivs in der Baukunst Wesentliches beigetragen zu haben. Zum mindesten bleiben derartige Übertragungen unbeweisbar.

Unter dem Vorbehalt der damit angedeuteten Fehlergrenze können also die Architekturdarstellungen als Quellen verwendet werden. Eine positiv zu wertende Ausnahme bilden die Baupläne, von denen im vorliegenden Zusammenhang der von S. Gallen und der von Canterbury zu nennen sind.

Hier handelt es sich um tatsächliche Wiedergaben von Bauten, mögen sie nun ausgeführt worden sein oder nicht. In jedem Falle geben sie eine sichere Auskunft über die in ihrer Entstehungszeit möglichen Bauformen. Ihnen kommt daher für die Geschichte des Arkadenmotivs erhöhte Bedeutung zu.

Mit den Architekturdarstellungen erschöpfen sich die anschaulichen Quellen für die Art und Verbreitung des Arkadenmotivs in frühromanischer Zeit. Was an Baubeschreibungen des Mittelalters erhalten ist, genügt in den meisten Fällen nicht, um eine Auskunft über den Aufbau der erwähnten Baulichkeiten zu ermöglichen. Der ausführlichste Bericht über die Einzelheiten einer Kirche findet sich bei Richard von Hexham über den Wilfried-Bau, der zu besprechen sein wird. Aber auch hier läßt sich nicht mit letzter Sicherheit die Annahme vertreten, daß der Chronist Galerien

[2]) Vergl. die Interpretation der Lorscher Halle bei R. Hamann, Geschichte der Kunst. Berlin 1933, S. 220.

oder Laufgänge meinte, die mit den späteren Zwerggalerien in einen genetischen Zusammenhang zu bringen sind.

Nach den Vorformen folgt die große Reihe der ausgebildeten Zwerggalerien. Die Einteilung des Materials geschieht wie im italienischen Teil der Arbeit nach formalen Gesichtspunkten. Dabei ergibt sich für den Mittelrhein und den Niederrhein je eine besondere Variante der Galerie. Der Mittelrhein verwendet als oberen Abschluß der Arkadenreihe ausschließlich die Quertonne, während der Niederrhein nur die Längstonne kennt. Innerhalb der Polygonalapsiden des niederrheinischen Gebietes ist dann weiterhin zu scheiden zwischen den Galerien mit Bogenstellungen und solchen mit geradem Sturz. Kleinere Gruppen bilden ferner die späten Ausläufer der Entwicklung und die reduzierten Formen der Blendgalerien. Die ausländischen Galerien in Belgien, Holland und Schweden werden, da sie sich eindeutig als Ausstrahlungen der rheinischen Baukunst zu erkennen geben, mit dieser zusammen behandelt.

Die das ganze Kapitel der deutschen Zwerggalerien beherrschende Absicht ist nun aber nicht nur die einer möglichst vollständigen Aufzählung. Vielmehr soll darüber hinaus versucht werden, aus der eindeutigen Gruppenbildung, in welcher sich das Material anbietet, und dem durch alle deutschen Galerien einheitlich hindurchgehenden Gesamtcharakter eine für die deutsche romanische Baukunst typische Grundhaltung festzustellen. Sie besteht in der Neigung zur räumlichen Geschlossenheit der Zwerggalerie und zur Rhythmisierung ihrer Säulenreihen. Es läßt sich ferner beobachten, daß im Verlauf der spätromanischen Zeit, die rhythmische Gliederung zu einem gotisierenden Vertikalismus führt, während zu gleicher Zeit das räumliche Element zurückgebildet wird. Damit ist das Endstadium der Zwerggalerie gekennzeichnet, und zugleich ein Ausblick gegeben auf den in der rheinischen Baukunst der Stauferzeit schon lebhaft sich wandelnden Architekturbegriff.

A. Vorstufen.

Die Vorformen des Galeriemotivs sind im Bereich der deutschen Baukunst zahlreicher als in anderen Ländern. Ihr Auftreten ist an den westlichen Kulturraum der Rheinlande gebunden, wo im frühen Mittelalter sicher noch mehr als heute eine große Anzahl römischer Bauten erhalten war, die einer jungen, eben die ersten Versuche machenden Baukunst als Beispiel dienen konnten. Was sie zu vermitteln hatten, war einmal die Technik des Steinbaus, dann aber auch ein gewisser Formenschatz und die Syntax seiner Anwendung. Der noch im 10. und 11. Jh. beliebte Wechsel

von verschiedenfarbigem Steinmaterial, wie er sich an der Torhalle von Lorsch, an dem Westbau von Pantaleon und an dem des Trierer Domes findet, ist eine solche aus antiken Bauwerken übernommene Dekorationsweise. Auch komposite Kapitellformen wie die der Trierer Westgalerien sind von antiken Vorbildern, die sich in unmittelbarer Nähe befanden, unschwer abzuleiten. Die Betonung soll dabei nicht auf der Tatsache der Ableitung liegen, sondern darin, daß die deutsche Baukunst auch in frühromanischer Zeit die ihr unmittelbar vor Augen stehenden Vorbilder selbständig zu verarbeiten wußte und nicht von anderswo ihre Anregungen herzuholen nötig hatte. Wird man sich darüber klar, dann fällt es nicht mehr schwer, auch für die Entstehung eines Motivs wie die Zwerggalerie eine kontiunierliche Entwicklung innerhalb des westdeutschen Gebietes wenigstens für möglich zu halten. Es muß nun der Versuch gemacht werden, alle erreichbaren Attika- und Galerieformen, die für die Entstehung der Zwerggelarie von Bedeutung gewesen sein könnten, zu sammeln und zu versuchen, eine Entwicklung daraus abzuleiten.

1. Trier, Porta Nigra.

Am Beginn der Reihe steht das Nordtor des römischen Trier, die Porta Nigra. In den zu Verteidigungszwecken dienenden „propugnacula" ist die römische Form der Wehrgänge ausgebildet[3]). Diese verbinden in zwei Geschossen die seitlichen Turmbauten miteinander und ermöglichten sowohl nach außen als auch nach dem Innenraum des Tores durch eine Reihe von Fensteröffnungen einen wirkungsvollen Angriff auf den Feind. Nach oben sind diese breiten Galerien, die in der Mauerdicke liegen, mit einem langen Tonnengewölbe gedeckt. In dieser räumlichen Ausbildung der Laufgänge, ihrer einheitlichen Wölbung und ihrer Lage innerhalb der Mauerstärke sind sie also monumentalste Ausprägung der späteren Zwerggalerien im niederländischen Gebiet.

Eine ähnliche Anlage hat nach Schultze[4]) der südliche Vorbau des Amphitheaters in Trier gehabt.

Wie weit sich im Rheinland das Galeriemotiv der Porta nigra in Form von Wehrgängen noch an anderen Toren der Römerzeit fand, läßt sich nicht mehr feststellen.

2. Die Lorscher Torhalle.

Abb. 14 Der nächste Torbau aus wesentlich späterer Zeit als die Porta Nigra ist die Lorscher Halle. Über den drei Torbogen ist die Wand durch ein

[3]) H. Behrs, Die Porta nigri in Trier. Z. f. Bauwesen 1908, S. 361. Nach den neuesten Ergebnissen von H. Koethe stammt der Bau aus dem Beginn des 3. Jhdts.

[4]) Rud. Schultze, Die römischen Stadttore. B.J. 118, S. 311.

Quergesims abgeteilt und das obere Wandstück mit einer Reihe kannelierter Pilaster gegliedert. Anstelle der üblichen Bogen tragen die Pilaster Spitzgiebel, ein Motiv, das dann später an den Westtürmen von Gernrode wiederkehrt. Es ist eine Umbildung antiker Formen unter der Tradition des Holzbaus [5]). In dieser Blendarkatur des frühen 9. Jh. ist nun ein wichtiges Element der späteren Zwerggalerien schon vorgebildet: die formale Funktion an einer als Fassade ausgebildeten Gebäudewand. Über den schlichten Öffnungen des Untergeschosses legt sich in lebhaftem Rhythmus eine Reihe von Spitzgiebelfeldern. Das ist die grundsätzlich gleiche Anordnung wie an einer Apsis oder an einem romanischen Torbau. Sie war an der Porta Nigra in den seitlichen Stützen neben den Fenstern zwar vorbereitet, aber noch nicht zu einem von den übrigen Zonen des Bauwerks getrennten Geschoß entwickelt. In Lorsch ist der Schritt vollzogen. Die Arkatur hat eine ausschließlich formale Bedeutung bekommen. Damit ist ein Typus des frühromanischen Tores ausgebildet, der in Handschriften und auf anderen Architekturdarstellungen wiederholt begegnet. Erhalten ist als Bauwerk nur der späteste Vertreter solcher Torbauten, nun schon wieder mit einem arkadentragenden Laufgang, in dem Tor der Groß-Komburg. (S. Seite 93.)

Den dekorativen Arkaden der Lorscher Halle unmittelbar verwandt ist die Gliederung an der Kirche von Bradford-on-Avon [6]), über deren Errichtung durch Abt Aldelmus, Abt von Malmsbury (680—705), William von Malmsbury berichtet.

Die Datierung des heute noch stehenden Baus ist umstritten. Nachdem Hodkin ihn entsprechend der Erwähnung Williams in den Beginn des 8. Jh. gesetzt hatte, bezweifelten Jackson und Rivoira das hohe Alter der Kirche. S. Pfeilstücker hat nun erneut die These verteidigt und anhand ihrer Untersuchungen sehr wahrscheinlich gemacht, daß wir es mit dem von Adelmus geschaffenen Bauwerk zu tun haben.

Die Oberwände der Außenmauer sind durch eine Reihe von Arkaden auf Blendpilastern gegliedert. Die Technik dieser Dekoration schließt nun eine Entstehung im 11. Jh. aus. Die Bauten dieser Zeit, etwa der Turm

---

[5]) Fr. Behn, Die karolingische Klosterkirche von Lorsch, Berlin-Leipzig 1934; R. Adamy, Die fränkische Torhalle und Kleinkirche zu Lorsch. Darmstadt 1891; H. Walbe, Das Kloster Lorsch, Torhalle-Kirche-Atrium. Deutsche K. und Denkmalpfl. 1935, S. 126. Eine Ableitung von dem Stadttor in Racquah zu konstruieren, wie das Behn will, ist m. E. abwegig. Der Spitzgiebel erklärt sich viel einfacher als eine Reminiszenz an den Holzbau. Die unteren Schenkel der Giebeldreiecke stoßen nämlich in senkrechter Fuge aufeinander. Eine Form, die aus der Technik des Steinbaus nicht abzuleiten ist.

[6]) Baldwin Brown, The Arts in early England. London 1903. II. Bd., S. 133; Th. Graham Jackson, Anglo-Saxon Architecture, London 1925, S. 296; S. Pfeilstücker, Germanisches und spätantikes Kunstgut in der frühangelsächsischen Kunst. Berlin 1936, Seite 100.

von Eearls-Barton, mauern ihre Lisenen (pilaster strips) aus einzelnen kleinen Steinen auf. Das gleiche gilt auf dem Kontinent, etwa in Hersfeld. Die Arkaden von Bradford dagegen sind in die Mauer vertieft und nehmen keine Rücksicht auf die Fugen der Steinquadern. Auch für dieses Merkmal gibt es in Deutschland einen Vertreter, die Apsis in Roth.

Eine Verbindung zwischen Lorsch und Bradford ist wohl nicht anzunehmen. Sie sind aber beide ein Beispiel für die Wanderung des Arkadenmotivs aus der späten Antike in die christliche Baukunst der ältesten Zeit.

Die nördliche Seitenapsis von Roth bei Bitburg, die wegen ihres eigenartigen Arkadenmotivs interessiert, gehört einer nicht näher zu bestimmenden Zeit an. Während Wackenroder sie noch mit der Errichtung der übrigen Kirche zusammenbringen wollte, scheint mir die von Irsch vertretene Auffassung, daß wir es mit einem älteren selbständigen Bau zu tun haben, der Wahrheit näher zu kommen [7]). Besonders das in der gleichen Höhe wie an der Apsis auch an der nördlichen Seitenschiffswand auf eine Strecke von 6,80 m weiterlaufende Sockelprofil weist auf einen Bau, der mit dem übrigen des heutigen Bestandes nicht zusammengehören kann. Zu dem gleichen Resultat führt eine Betrachtung der beiden Apsidengliederungen. Die Hauptapsis — heute durch eingebrochene gotische Fenster weitgehend zerstört — läßt noch die unteren Teile des Aufbaus erkennen. Über einem Sockelgeschoß, das wiederum nicht mit dem der Nebenapsis übereinstimmt, erheben sich schmale Pilaster, die wohl auch im ursprünglichen Zustand die Fensterfelder eingeschlossen haben. Es ist das die seit dem 11. Jh. übliche, tektonisch klare Anordnung der dekorativen Formen. Demgegenüber sind die Einzelheiten der Nordapsis gänzlich verschieden. Das Sockelgesims bildet zunächst einmal keine trennende Leiste wie etwa in Hersfeld oder in Trier, sondern ist lediglich aus einem Rücksprung gebildet, der sich über der untersten Arkadenreihe noch einmal wiederholt. Die in fünf Reihen sich über die ganze Apsis hinziehenden Arkaden erwecken nun durch ihre Ausführung ganz besondere Aufmerksamkeit. Sie sind nicht aus dem Mauerwerk ausgespart, wie die Nischen in Hersfeld etwa und ebensowenig aus tektonischen Einzelformen zusammengesetzt, wie wir das in Lorsch antreffen. Die regelmäßig gefügte Plattenverkleidung erhält die flachen Nischen vielmehr durch Austiefung der Steine. Ebenso sind die oberen Trennleisten zwischen den Arkadenreihen aus dem Stein herausgearbeitet. Lediglich das Abschlußgesims weicht im Charakter ab, was sich möglicherweise durch seine spätere Zutat erklären läßt. Im übrigen haben alle Formen die gleichen stilistischen Eigen-

[7]) E. Wackenroder, Kirchliche Bauten aus der Eifel. Z. d. Rhein.Ver. 17, 1925, S. 109; E. Wackenroder, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreis Bitburg. Düsseldorf 1927. N. Irsch, S. Matthias und die lothr. Bautengruppe. Augsburg 1927, S. 178.

schaften: Arkadenformen im Sinne des Bas-Reliefs aus der Oberfläche der Steinplatten herausgeholt. An eine vereinfachte Nachahmung der in der frühromanischen Zeit üblichen Arkadendekorationen zu denken, verbietet die übrige sehr sorgfältige Ausführung der kleinen Apsis. Die Steine sitzen in sauberem Fugenschnitt aufeinander und ebenso gewissenhaft hat man die Ausarbeitung der Bogen vorgenommen. Die Tatsache, daß man einem so kleinen Bau diese Ausführung gab, läßt ihn unmöglich in die Reihe einer zweitrangigen, abgeleiteten Baukunst einordnen. Ein weiteres Beispiel dieser Art aus dem Gebiet der deutschen Baukunst ist nun nicht bekannt; die einzige Parallele bietet der eben erwähnte angelsächsische Bau in Bradford-on-Avon. Wenn wir daran erinnern, wie das Äußere der deutschen frühromanischen Bauten im 11. Jh. ausgesehen hat: einfaches, kleinteiliges Mauerwerk mit oder ohne Verputz (Trier, Westfassade; Hersfeld), die struktiven Formen wie Lisenen und Pilaster jedoch aus selbständigen Steinlagen gebildet, drängt sich angesichts der Technik sowie der stilistischen Merkmale die Vermutung auf, die kleine Nebenapsis von Roth könnte aus einer noch weiter zurückliegenden Zeit stammen; einer Zeit, welcher das Tektonische einer aus Stützen und Bogen bestehenden Arkade nicht mehr geläufig war, die aber der dekorativen Verwendungsmöglichkeit des Bogenmotivs noch ein großes Interesse entgegenbrachte. Der Mangel an jeglichen Nachrichten, ebenso wie an Vergleichsmaterial, läßt eine genauere Bestimmung der Apsis von Roth nicht zu. Sie muß vorläufig noch offenbleiben. Soviel kann aber gesagt werden: in Roth ist uns das reine Arkadenmotiv in seiner frühesten Ausbildung erhalten. Daran wird eine genaue Datierung ins 9., 10. oder 11. Jh. nicht mehr viel ändern können.

3. Hersfeld und Würzburg.

Zu den frühromanischen Nischenbauten, wie sie auch in Italien und Frankreich sowie Spanien stehen, gehören die Apsiden von Hersfeld und Würzburg. In Hersfeld[8]) ist die östliche Apsis durch eine Lisenengliederung in zwei Geschosse aufgeteilt, dessen oberstes die Nischenreihe enthält. Nach dem Brand von 1038 wurde von Osten her der Neubau begonnen, 1040 die Krypta geweiht und sicher in den folgenden Jahren die Apsis hochgeführt. Gleichzeitig entstanden die Nischen an der Apsis von S. Kilian, dem Dom von Würzburg[9]). Burmeister hat die unwahrscheinliche Datierung des Chors in die 2. Hälfte des 12. Jh., wie sie

[8]) J. Vonderau, Die Ausgrabungen an der Stiftskirche zu Hersfeld in den Jahren 1921 und 1922. Fulda 1925.

[9]) W. Burmeister, Dom und Neumünster zu Würzburg, Burg 1928.

F. Mader im Inventar ausgesprochen hatte, dahingehend berichtigt, daß die heutige Apsis noch im wesentlichen dem Bau Brunos (1034—1045) angehört. Die beiden jetzt vermauerten Nischen, zu zweien gruppiert, fanden sich schon in der Schweiz an der Kirche von Amsoldingen (um 1000).

Weitere Nischenbauten auf deutschem Boden sind nicht erhalten, eine späte Ausprägung des Motivs enthält der romanische Bau in Hamoir-Xhignesse in der Provinz Lüttich.

Was über diese wenigen Beispiele frühromanischer Arkadenreihen hinaus einmal bestanden hat und auf die Erfindung der Zwerggalerie eingewirkt haben kann, ist höchstens noch unter Zuhilfenahme von Architekturdarstellungen annähernd zu erschließen. Eins aber kann schon jetzt gesagt werden: In den soeben genannten beiden Bauten liegen die Quellen für alle weitere Entwicklung. Es bedurfte nur einer nach Neuerungen suchenden Zeit, um aus ihnen das zu machen, was das späte 11. Jh. daraus gemacht hat. Um eine Attika von Portalbauten auf Apsiden zu übertragen, bedarf es nur einer Einsicht in die künstlerischen Möglichkeiten. Der Gedanke, einen Wehrgang mit gewissen Veränderungen am Westbau einer Kirche anzubringen, ist ebenfalls naheliegend, sobald das Bedürfnis vorhanden ist. Es war also durchaus möglich, von den beiden genannten Ausgangsformen zu einer Galerie zu kommen wie der des Trierer Westbaus.

Jedoch sind wir gar nicht auf so wenige und zeitlich von den Bauten des 11. Jh. so weit entfernte Beispiele für die Vorformen der Zwerggalerie angewiesen. Im folgenden sollen frühromanische Architekturdarstellungen behandelt werden, die das Zwischenglied bilden.

4. Architekturdarstellungen und literarische Quellen.

Die Bedenken, die man einer quellenmäßigen Verwertung aller mittelalterlichen Architekturdarstellungen gegenüber haben muß, sind einleitend schon geäußert worden. Trotzdem finden sich in einigen deutschen Handschriften Bauformen, die sich für den Nachweis eignen, daß von der Lorscher Halle bis zu den Bauten des 11. Jh. das Arkadenmotiv in der Baukunst weitergelebt hat. Hinzu kommen, allerdings über den Rahmen der deutschen Gebiete hinausreichend, einige Darstellungen, die einbezogen werden müssen, weil sie über die Verbreitung des Motivs etwas aussagen, wenn sie auch in ihrem Entstehungslande nicht zur Zwerggalerie geführt haben.

Das Goldene Evangeliar aus Echternach (Hs. Ms. I. 19) in der Landes-

bibliothek zu Gotha [10]) enthält auf fol. 19 die Szene der Darbringung im Tempel. Das Kircheninnere ist durch einen Längsschnitt geöffnet. Der östliche Abschluß des Baus besteht aus einem von Türmen flankierten Chor und einem niedrigen Gebäude, vermutlich einem Kapellenanbau. Die Apsis ist deutlich als solche durch die Halbkuppel und den Altartisch gekennzeichnet. Am Außenbau sind nun in der Höhe des Kuppelfußes über einem durch zwei waagerechte Linien angedeuteten Gesims rechteckige Öffnungen gezeichnet, die keine Fenster sein können, da sie ja über dem Kuppelansatz liegen. Hier liegt eine zwar vergröberte, jedoch immerhin erkennbare Darstellung eines Nischenmotivs an der Apsis vor. Die Handschrift ist in der ersten Hälfte des 11. Jh. in Echternach entstanden. Ihre Darstellung steht mit dem, was über die Baukunst dieser Zeit bekannt ist, nicht im Widerspruch.

Es gibt aber noch eine etwas ältere Handschrift mit einer in unserem Zusammenhang wichtigen Architekturdarstellung. Im Sacramentar Heinrichs II. der Münchner Staatsbibliothek (cod. lat. 4456) ist auf fol. 15b die Szene der Frauen am Grabe vor einem dreigeschossigen Zentralbau dargestellt [11]), der trotz aller schematisierenden Rückbildung das architektonische Vorbild erkennen läßt. Im Untergeschoß gibt eine große Öffnung den Blick ins Innere frei. Darüber auf einem Gesims vier Arkaden mit Zwergsäulen und über diesen, wiederum durch ein breites Gesimsband getrennt, die Fensterzone mit vier halbrunden Öffnungen. Der Bau trägt als Abschluß eine Halbkuppel mit einer Laterne. In den oberen Partien macht das Ganze einen gewaltsam in die Höhe gezogenen Eindruck, vermutlich sollte die zur Verfügung stehende Fläche mit der Architektur ganz gefüllt werden. Das berechtigt anderseits zu dem Schluß, daß man sich in den unteren Teilen genauer an das Vorbild gehalten hat. Wir haben in dieser Darstellung einen Zentralbau mit mittlerem Arkadengeschoß vor uns; das kann nur bedeuten, daß die darüberliegende Fensterwand um einen Rücksprung hinter der Flucht des Untergeschosses liegt. Die Tiefe der von der Wand losgelösten Arkadenstellung läßt sich an dem Abstand der Arkaden zu den schmalen Wanddurchbrechungen, besonders an dem Dach des Galeriegeschosses ablesen. Die abgebildete Zentralanlage hat die nächste Verwandtschaft mit dem Grabmal Theoderichs in Ravenna. Aus dem 11. Jh., in dessen Beginn die Miniatur entstand, ist keine derartige Anlage bekannt. Erst das 12. Jh. bringt ähnliche Bauten in dem Sechseckbau der Groß-Komburg, deren Torbau schon als später Vertreter einer alten Tradition er-

Abb. 4

[10]) A. Boeckler, Das goldene Evangelien-Buch Heinrichs III. Berlin 1933. P. Clemen, Der Echternacher Evang. Codex in Gotha, Jahresg. d. Ver. d. Freunde d. Kunsthist. Inst., Bonn 1930.

[11]) Georg Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, Leipzig 1901, S. 63.

wähnt wurde, und in der ehemaligen Taufkirche von Worms. Selbst die Doppelkapelle von Schwarzrheindorf wiederholt in der Gesamtanlage den gleichen Typus.

Das Arkadenmotiv kehrt noch in jüngeren Handschriften, etwa des 12. Jh., wieder, jedoch ist hier nicht mehr zu unterscheiden, ob es sich um altüberlieferte Architekturformen oder um direkte Anregungen aus der gleichzeitigen Baukunst handelt. Ich erwähne nur den Zwiefaltener cod. hist. fol. 415 [12]). Auf Blatt 82 v ist die Krippenszene in einer torartigen Architektur dargestellt, die größte Übereinstimmung mit dem schon erwähnten und weiter unten zu besprechenden Torbau der Groß-Komburg zeigt.

Eine im Erdgeschoß sich öffnende Halle wird seitlich von Türmen flankiert, die ein Kegeldach tragen. Das Obergeschoß des Mittelbaus bildet die Krippe mit dem Kind. Es enthält eine Reihe kleiner fenster- oder nischenartiger Formen. Der Codex ist zwischen 1138 und 1147 entstanden, kommt also für die ersten Zwerggalerien nicht mehr als Quelle in Frage. Immerhin hat auch diese Architekturdarstellung im Zusammenhang mit den schon erwähnten älteren eine gewisse Bedeutung.

Hierher gehört noch die eigenartige Miniatur aus der 1. H. des 12. Jh. mit der Darstellung eines Kirchendiebstahls. Im Obergeschoß des als Apsis erkennbaren Gebäudeteils eine Reihe von Säulenarkaden. Die seitlichen Türme ebenfalls mit Galerien geschmückt, deren Tiefe an dem darüberliegenden Pultdach sichtbar wird. Die Miniatur zeigt stilistische Übereinstimmung mit dem Albani Psalter und wird in die gleiche Gruppe englischer Handschriftenmalerei gehören, wenn auch für England keine einzige derartige Architektur mehr nachzuweisen ist [13]).

Zum Schluß der älteren Abbildungen von Arkadenformen sei noch auf eine Elfenbeintafel hingewiesen. Sie befindet sich in der Stiftssammlung
Abb. 15 von Heiligenkreuz [14]). Die ins 9.—10. Jh. angesetzte Tafel bietet ein schönes Beispiel für einen römischen Torbauten sehr nahe verwandten Typus. Über einem großen Portalbogen läuft eine Arkadenreihe; das Ganze ist seitlich flankiert von Türmen. Wichtig ist der Zusammenhang dieser Architektur mit dem darunter sitzenden schreibenden Mönch, die Vermischung von antiken Formelelementen mit einem christlichen Inhalt.

Den Beleg dafür, daß solche Arkadenformen schon zu Beginn des 11. Jh. nicht nur als reduzierte Nischenreihe üblich gewesen sind, bietet die

---

12) K. Löffler, Schwäbische Buchmalerei. Augsburg 1928.

13) O. Goldschmidt, Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des 12. Jh. Berlin 1895. Eine Abbildung dieser Miniatur aus der „Vita Sti. Eadmundi, ehem. London, Lord Holford Coll., jetzt in der Pierpont Morgan Library, New-York findet sich in der Propyläen Weltgeschichte 3. Bd., S. 419.

14) A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, 1. Bd., Berlin 1914, Nd. 122.

Bronzetür des Bernward in Hildesheim[15]). Auf dem Relief mit der Vertreibung aus dem Paradies ist rechts ein Torbau dargestellt, der in der oberen Zone eine Säulenreihe mit darüberliegenden Bogen trägt. Seitlich wird wiederum der übliche Flankierungsturm sichtbar.

Anders als die eben angeführten, nur eine erzählende Darstellung begleitenden Architekturrequisiten sind nun Abbildungen einzuschätzen, die bewußt als Abbilder eines individuellen Gebäudes gemeint sind. Hier haben wir das Recht, von einem dokumentarischen Wert zu sprechen. Leider sind im frühen Mittelalter solche Fälle selten. Es gibt eigentlich, soviel mir bebekannt, nur zwei. Beides sind Pläne für einen Klosterbau.

Der S. Gallener Plan enthält in seinem Abtshaus eine Reihe eng- Abb. 38
gestellter Arkaden (in der bekannten umgeklappten Form gezeichnet)[16]). Selbst wenn diese Arkaden als Fenster gedacht waren, geschah ihre Anordnung immer noch im Sinne einer vom Zweck nicht notwendig geforderten Bereicherung. Das zugehörige Zimmer hätte auch von weniger Fenstern hinreichend erhellt werden können. Die beabsichtigte Wirkung der Arkaden muß also für die Außenansicht berechnet worden sein. Dann aber war sie eine rein dekorative und von der Funktion einer Arkadenreihe, wie sie im 12. Jh. am Bischofshof von Auxerre entstanden ist, nicht wesentlich verschieden.

Der zweite Plan einer Klosteranlage, der von Canterbury, ist ein- Abb. 39
deutiger. Wieder ist es das Abtshaus, das mit einer Arkadenreihe an der Schmal- und Langseite geschmückt ist. Die Arkadensäulen stehen auf einem Gesims in der Wand. Basen, Kapitelle und Säulenschäfte sind klar voneinander geschieden. Die Arkadenbogen ruhen auf den Deckplatten der Kapitelle. Nach Swoboda[17]) stammt der Plan aus der Zeit um etwa 1070, rückt also zeitlich in unmittelbare Nähe von Speyer, dessen Apsisgalerie etwa 10 Jahre später entstand. In dem ebenfalls in Frontansicht dargestellten Portalbau begegnen wir wieder dem gleichen Typus wie an der Hildesheimer Bronzetür.

Die Suche nach Architekturdarstellungen ist erfolgreicher gewesen, als die allgemeine Einstellung zu solchen realistischen Abbildungen des frühen Mittelalters hätte erwarten lassen. Sie zeigt wenigstens für das 11. Jh. eine weitverbreitete Anwendung des Arkadenmotivs als Schmuck der Außenbauten in der oberen Zone von Portalen und Apsiden. Die ersten Zwerggalerien der Trierer Westfassade und der Speyerer Apsis sind also durch eine stattliche Reihe von Vorformen hinreichend vorbereitet.

[15]) A. Goldschmidt, Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, 1. Bd., Marburg 1926, Taf. 24.
[16]) K. Swoboda, Römische und romanische Paläste, Wien 1919, S. 227. Bezeichnend ist, daß die Gänge zwischen Arkaden und dem eigentlichen Innenraum „porticus" genannt werden, oder „porticus arcubus lucida". J. Gantner, a. a. O. S. 38.
[17]) K. Swoboda, a. a. O., S. 262.

Somit bleiben nur noch die literarischen Quellen, die aber herzlich wenig über den Aufbau der von ihnen erwähnten Kirchen und Häuser zu berichten haben. Daß wenigstens im 11. Jh. der Profanbau Räume kannte, die sich in Arkaden nach dem Freien öffneten, zeigt eine Darstellung auf dem Teppich von Bayeux [18]).

Der den Zwerggalerien eignende Charakter als schmale Gänge, die sich nach außen in einer Säulenstellung öffnen und ein Obergeschoß bilden, führt zu dem Gedanken, ob der Söller eine Vorform gewesen sein kann. Als „solarium" erscheint dieser schon in karolingischer Zeit. „Ludovicus Imperator de solario cecidit" (Chronica Australis vom Jahre 869). Dann später: „Dormiens in solario, quod ecclesiae et coemeterio iminebat" (Matth. Paris. anno 1161), „Si domus habeat tria membra sive solaria, vel plura unum super aliud . . ." (Consuetud. Neapol. Mss.) [19]). Bei Gregor von Tours heißt es: „Factum est, ut aedificarit super muros urbis solarium" [20]). „In qua solarium condidit, ita ut per gradus ascenderetur, collocavitque ibi altare unum, in quo de reliquiis praedicti confessoris posuit" [21]). Bei Caesarius von Heisterbach (II, 28) findet sich die Stelle: „Item quadam die domus Vincenti cuiusdam comprehendit cuius solarium ex ligno factum flamma caedebat", ferner ebenfalls dort lib. 6 cap. 5:: „De fenestra solarii portae Clericorum respiciens vidit plures pauperes illum sequentes".

Solarium muß also ein Raum gewesen sein, denn es wurden in ihm Altäre eingerichtet und Reliquien untergebracht.

Der Laubencharakter der Zwerggalerie läßt daran denken, ob zu dem oft erwähnten „lobium" oder auch „lobia" eine Beziehung besteht. Einige Textstellen sollen angeführt werden. „Postquam autem descenderint, ducent eos in lobium ante hospitale" [22]). Lobia war demnach ein von dem Hauptgebäude abgesondertes Bauwerk. An anderer Stelle wird die Vorhalle oder das Atrium von S. Ambrogio mit lobium bezeichnet. „Et etiam lobiam per quam intrant canonici Ecclesiam S. Ambrosii" [23]). Der wesentlichste Unterschied zwischen solarium und lobium für die Frage, welches von beiden der Zwerggalerie ähnlich gewesen sein könnte, ist der, daß „lobium" ein ebenerdig gelegenes, offenes Nebengebäude bedeutet, während „solarium" einen bewohnbaren oder bei Kirchen mit Altären und Reliquiarien eingerichteten

[18]) Roger Sherman Loomis, The origin date of the Bayeux Embroidery. The Art Bulletin, Vol. VI, 1923.

[19]) Sämtliche Zitate, soweit nicht anders angegeben, bei Ducange.

[20]) E. Knögel, Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit. B.J. 140/41. 1936, S. 72.

[21]) E. Knögel, a. a. O., S. 78.

[22]) Liber ordinis S. Victoris Parisiensis MS cap. 15.

[23]) Puricelli, Ambrosianae Mediolanae basilicae ac monasterii hodie cisterciensis monumenta quibus historia mediolanensis mirifici illustrate, multis ab erroribus vindicatur. Milano 1645, pag. 1170.

Raum bezeichnet, der immer in der Höhe liegt, mit einem Dach abgedeckt ist und sich in Fenstern nach außen öffnet.

Über die äußere Erscheinung dieser Obergeschosse ist aus den schriftlichen Quellen nichts mit Sicherheit zu erschließen. Das Beispiel der Architekturdarstellung auf dem Teppich von Bayeux läßt es immerhin als möglich erscheinen, daß es Söller gab, die sich mit einer Arkadenstellung nach außen öffneten.

Die einzige ausführliche Baubeschreibung einer Kirche, in der von Umgängen die Rede ist, findet sich bei Richard von Hexham über die von Wilfried zwischen 672 und 678 gebaute Andreas-Kirche zu Hexham. „In diesen Rundtürmen und über ihnen ließ er Aufgänge aus Stein und Umgänge und vielfach verschlungene Wege, bald aufwärts, bald abwärts führend, so kunstreich anlegen, daß eine ungezählte Menge Menschen sich dort aufhalten und die ganze Kirche umgeben konnte, ohne von jenen, die sich in ihr befanden, gesehen zu werden“ [24]).

Im Zusammenhang mit dem in der gleichen Baubeschreibung erwähnten dreiteiligen Aufbau des Kircheninnern sind die „deambulatoria“ wohl als Emporen zu deuten. Dann bleibt aber noch die Bezeichnung „varios viarum anfractus“ unübersetzt, auf denen man „modo sursum, modo dorsum“ um den ganzen Bau (corpus ecclesiae) herumgehen konnte, ohne vom Innern gesehen zu werden. In diesen Umgängen sind vielleicht die ersten einer Zwerggalerie ähnlichen Räume zu erkennen, allerdings ist über ihre Erscheinung am Außenbau nichts in der Quelle enthalten. Der fortifikatorische Zweck der schon erwähnten Gänge an der Porta nigra und dem romanischen Westbau des Trierer Domes ist aber in Hexham sicher auch Anlaß gewesen, die Gänge so anzulegen, daß sie mit dem Innern keine direkte Verbindung hatten.

Die Quellen ergeben nur Vermutungen, die aber das schon aus den Architekturdarstellungen ermittelte Resultat ergänzen. Der Söller kann in frühromanischer Zeit für die Entstehung der Zwerggalerie eine gewisse Bedeutung gehabt haben; eine zweite Quelle jedoch ist mit Sicherheit in den Wehrgängen zu vermuten, die bis auf römische Zeit zurückzuführen sind. Die Wehrhaftigkeit ist ja gerade das Kennzeichen der ersten eigentlichen Zwerggalerie in Trier.

Damit kann das Kapitel der Vorformen für die deutsche Zwerggalerie abgeschlossen und mit dem Bau begonnen werden, der die Synthese des

---

[24]) „In ipsis vero cocleis et super ipsas ascensoria ex lapide et deambulatoria et varios viarum anfractus, modo sursum, modo dorsum, artificiosissime ita machinari fecit, ut innumera multitudo hominum ibi existere et ipsum corpus ecclesiae circumdare possit, cum an nemine tamen infra in eum existentium videri queat“. E. Knögel, a. a. O., S. 216.

dekorativen Arkadenmotivs römischer Herkunft mit den räumlichen Wehrgängen auf das Eindrucksvollste gestaltet hat.

B. Zwerggalerien.

1. Trierer Westfassade; Komburg Torbau.

Während die bisher besprochenen Bauten und die spärlichen Architekturdarstellungen nur ein ungewisses Bild von der Verbreitung des Arkadenmotivs im Bereich der deutschen Frühromantik zuließen, setzt mit dem Datum für den Westbau des Trierer Domes die ununterbrochene Geschichte der Zwerggalerie ein und reicht bis in die Zeit der zwei Jahrhunderte später beginnenden Gotik. Aber nicht nur als Beginn ist die Domfront wichtig, sondern vor allem, weil sie trotz ihrer einmaligen künstlerischen Leistung alle Traditionen fortsetzt, die heute nur noch vermutungsweise erschlossen werden können. Damit steht sie am Ende jenes Entwicklungsganges, der von der Lorscher Torhalle an verfolgt wurde.

Die Bearbeitung der Baugeschichte durch N. Irsch[25]) hat für die Entstehung der Westfassade die bisherige Annahme bestätigt, daß Erzbischof Poppo zugleich mit der Erweiterung des Domes auch die heutige Front geplant und begonnen hat. Als er 1047 starb, war der Bau bis zu einer Höhe von etwa 3 m gediehen[26]). Die Nachfolger Poppos haben den Bau fortgeführt und unter Udo (1067—78) wurde das Werk vollendet. Spätere Veränderungen lassen sich nicht nachweisen. Wir haben also in der heutigen Fassade den ursprünglichen Zustand von der Mitte des 11. Jh. vor uns.

Abb. 16 Die breitgelagerte Fassadenwand gliedert sich in fünf Baukörper; in der Mitte die mächtig vorspringende Apsis, seitlich davon die Portalfronten und als äußerster Abschluß runde Treppentürme. Über den großen Portalnischen öffnet sich die Mauer in einer dreisäuligen Arkadenreihe zu einer Galerie. Das gleiche Motiv wiederholt sich, um eine Arkade vermindert, in dem darüberliegenden Geschoß. Die unteren Galerien sind mit einer Längstonne überwölbt, die oberen mit einem einzigen Gewölbe, wie es der außen sichtbare Entlastungsbogen darstellt. Beide Gänge sind durch die runden Treppentürme erreichbar und unter sich an der Seite der Apsis mit einer kleinen im Gebäude untergebrachten Treppe verbunden. In die beiden oberen Galerien gelangt man auf einem Gang am Kuppelfuß der Apsis.

---

[25]) N. Irsch, Der Dom zu Trier. Düsseldorf 1931.

[26]) An der Apsis lassen sich die Spuren eines Wechsels von sorgfältiger zu flüchtiger Ausführung erkennen, die man mit der durch den Tod des Erzbischofs veränderten Lage in Verbindung bringen darf.

Der Boden dieses Ganges ist bei der Restauration mit einer Zementschicht abgestrichen worden, aber die dem alten Bestande angehörenden Öffnungen von der oberen Galerie zum Kuppelraum lassen keinen Zweifel, daß mit einer solchen Benutzungsmöglichkeit von Anfang an gerechnet worden ist. Die Rolle dieser Galerien muß eine fortifikatorische gewesen sein. In nicht geringem Maße ist sie aber auch eine ästhetische. Das zeigt die Ausgeglichenheit der von höchstem künstlerischen Empfinden entworfenen Gesamtanlage. Die Arkadenreihen geben den Oberwänden über den Portalen einen horizontalen Abschluß, der die Schwerfälligkeit der großen Mauermassen mildert und durch ein lebhaftes Licht- und Schattenspiel belebt. In den Einzelheiten der Portalanlage mit einer Nische und darüberliegenden Arkaden ist Trier eine Bereicherung der Anlagen von Aachen und S. Peter in Werden [27]).

Völlig neuartig ist die Doppelung der Arkadenreihen und die Vermehrung der Säulenstellungen auf mehr als zwei. Die Einheitlichkeit des hinter den Arkaden liegenden Raumes wird durch die Längstonne betont. Für diese Anlage bot Trier in den schon erwähnten Propugnacula der Porta nigra ein unmittelbares Vorbild. Die Absicht, den Dom auch im Notfall zu Verteidigungszwecken zu benutzen, macht eine solche Beziehung zu dem römischen Tor noch wahrscheinlicher. Damit bilden die tonnengewölbten Zwerggalerien des Domes den Übergang von den römischen Wehrgängen zu einer Einzelform des christlichen Kirchenbaus. Für die folgende Entwicklung ist eigenartig, daß auf die Dauer von fast einem Jahrhundert die Längstonne zugunsten der Quertonne verschwindet und erst in Schwarz-Rheindorf wieder aufgenommen wird, dann aber im ganzen niederrheinischen Gebiet vorherrschend bleibt. Die Frage, wieso es zwischen Trier und Speyer zu einer derartigen Umbildung des Galeriemotivs gekommen sein kann, wird noch später behandelt. Abb. 34

Trier hat die erste Zwerggalerie ausgebildet, aber mit der Beschränkung ihrer Anwendung auf die Portalwände. Die Herkunft dieser innerhalb der Mauer liegenden Gänge, ihre Ausbildung mit Säulenarkaden, ihre einheitliche Wölbung lassen sich aus der Tradition karolingisch-ottonischer Portalgestaltungen ableiten, wozu noch die Bedeutung der Wehrgänge römischer Tore kommt, deren eines den Bauleuten der Trierer Westfassade täglich vor Augen stand.

Nun ist die nächste Zwerggalerie in Speyer eine Apsisgalerie und es fragt sich, ob für diese Anordnung Trier im gleichen Maße als Entwick-

---

27) Siehe die Rekonstruktion bei W. Effmann, Die Karol.-ottonischen Bauten zu Werden, Straßburg 1899, S. 241. In dieser oberen Loggia ist der Grundtyp für Trier ausgebildet. Die Peterskirche in Werden ist außerdem auch mit einer dekorativen Nischengruppe gegliedert gewesen. S. Effmann, S. 239.

lungsstufe in Anspruch genommen werden kann, wie für die niederrheinische Längstonne.

Die Westapsis des Trierer Domes wiederholt in ihrer Stockwerkteilung die gleiche Dreigeschossigkeit der Portalwände und der Treppentürme. Im Innern entspricht diese einer großen Sockelzone, dem Fenstergeschoß und der „Galeriezone", d. h. jenem Teil der Wand, hinter welchem die Halbkuppel liegt und der später die Galerien aufnimmt. An der Ostapsis von S. Cyriacus in Gernrode hatte die Ausscheidung einer solchen noch ungegliederten Zone begonnen, in Hersfeld war als betonendes Motiv die Nischenreihe hinzugekommen, und in einigen Architekturdarstellungen konnte ebenfalls eine Ausgestaltung dieses Teils der Wand festgestellt werden. Die Trierer Westapsis gehört nun in den gleichen Zusammenhang, indem sie die isolierende Betonung dieses Geschosses weiterführt. Eine genaue Übereinstimmung der großen Öffnungen mit der rhtyhmischen Aufteilung der unteren Felder ist vermieden. Das Obergeschoß wirkt durchaus horizontal als Fortsetzung der obersten Arkadenreihen an den seitlichen Portalfenstern. Früher muß diese Beziehung noch deutlicher gewesen sein. Wie eine Abbildung des Domes in einem Graduale von etwa 1510 [28]) zeigt, waren die Apsidenöffnungen ursprünglich nicht als Fenster geschlossen. Der Blick in den dahinterliegenden Raum über der Kuppelwölbung war frei. Da der Kuppelraum außerdem die Verbindung zwischen den oberen Galerien enthielt, waren schon hier in Trier alle Bedingungen für die Entstehung einer Apsisgalerie gegeben. Die Übertragung der Arkaden auf das so vorbereitete Obergeschoß der Apsis bedeutet in der Tat nur noch einen Schritt. Er hätte hier zwar getan werden können, jedoch schwerlich zugunsten der ästhetischen Wirkung der ganzen Fassade, deren Einheitlichkeit gerade durch den Wechsel der flach behandelten zylindrischen Teile mit den plastisch aufgelockerten geraden Portalwänden hervorgerufen wird.

Die Bedeutung der Trierer Domfassade im Zusammenhang mit den ersten Zwerggalerien ist damit genügend geklärt. An dem rund in die Mitte des 11. Jh. zu datierenden Bauwerk sind bis auf die in Speyer auftretenden Quertonnen alle Einzelheiten der Zwerggalerien vorhanden und auf monumentale Weise ausgebildet. Fremde Einflüsse lassen sich für den Trierer Dom nicht nachweisen. Möglich ist, daß Erinnerungen an syrische Westfronten verarbeitet sind, da Poppo vor der Planung seiner Domerweiterung eine Reise ins heilige Land beendet hatte. Im ganzen jedoch gehört die Fassade in die Reihe rheinischer Dome, wie der 1036 fertig gewordene des Bardo in Mainz und die Kirche von Limburg a. d. H.

---

[28]) N. Irsch, a. a. O., S. 14.

In der Ausführung der dekorativen Einzelheiten steht sie mitten auf dem Weg von den in Handschriften und sonstigen Darstellungen überlieferten Typen zu dem spätsalischen Umbau des Speyerer Kaiserdoms.

Im Torbau des Klosters Groß-Komburg bei Schwäbisch Hall ist die einzige Zwerggalerie erhalten, die unmittelbar mit dem Burgenbau in Zusammenhang steht. Sie nimmt durch ihre verhältnismäßig sichere Datierung in das frühe 12. Jh. und durch die Vollständigkeit, mit welcher die Eigenschaften der deutschen Zwerggalerien hier schon ausgebildet sind, einen hervorragenden Rang ein[29]). Abb. 17

Das etwa 1075—1081 gestiftete Benediktinerkloster steht an Stelle einer Burganlage, die den neu zu errichtenden Gebäuden weichen mußte. Nach der Gründungslegende ist dabei die ganze Burg geschleift worden[30]). Da über das Alter der Burggebäude keinerlei Nachrichten vorliegen, ist es müßig, den bestehenden Torbau noch diesen zuzurechnen. Die Möglichkeit ist zwar von Paulus ausgesprochen worden, hat aber in neuerer Zeit keine ernsthafte Vertretung mehr gefunden. Der Klosterbau muß gegen Ende des 11. Jh. ohne Unterbrechung durchgeführt worden sein. Denn unter Abt Hartwig (1103—1139) entstand schon die Innenausstattung der Kirche: ein Radleuchter und ein gleichfalls noch erhaltenes Antependium. Zu dieser Zeit darf das Vorhandensein gerade des Torbaus als sicher gelten.

Dieses Tor, es ist das dritte des ganzen Bautenkomplexes, besteht aus einem tonnengewölbten Torweg im Untergeschoß, dessen Fassade über schlichtem Sockel eine Reihe von acht Arkaden trägt. Sie ruhen auf stark verjüngten Säulchen mit steiler attischer Basis ohne Eckzier und einfachen Würfelkapitellen. Die Vermittlung von Kapitell zur Arkadenbreite übernimmt ein trapezförmiger, an den Ecken leicht einwärts gerollter Kämpfer[31]). Die Säulchen stehen auf einer ca. 0,80 m hohen Brüstung, so daß ein regulärer Gang gebildet wird, der sich nach oben in ein offenes Sparrendach öffnet. Eine ursprüngliche Tonnenwölbung anzunehmen ist nicht möglich, da dann die obere Ansatzlinie des Daches höher rücken müßte und das Turmgeschoß überschneiden würde. Über der Galerie endet die Torfassade in zwei seitlichen Türmen, die sich noch um zwei Geschosse über das Galeriedach erheben. An ihnen kehren die gleichen Rundbogenformen

29) Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis, bearb. von Eugen Gradmann, Eßlingen 1907, S. 584. Ad. Mettler, Die ursprüngliche Klosteranlage des Klosters Groß-Komburg, Württ. Viertelj. Hefte f. Landesgesch. NF 20, 1911; Ad. Mettler, Mittelalterliche Klosterkirchen der Hirsauer und Zisterzienser in Württemberg, Stuttgart 192, S. 43. Die letzte Publikation einer Urkunde durch A. Mettler, Eine neue Urkunde für das Kloster Komburg von 1104, Württ. Viertelj.-Hefte f. Landesgesch. 40, 1934, S. 194—197 gibt nichts Neues zur Baugeschichte.

30) „destruxit" s. Gradmann.

31) Diese Form kehrt in Schwarzrheindorf wieder. Sie ergibt sich jedesmal da, wo eine Mauer auf ein in der Stärke beträchtlich geringeres Kapitell abgefangen werden soll.

und Säulen wieder, die sich in den unteren Teilen des Tores finden. Das Innere der Galerie ist ursprünglich wohl nur von den Türmen aus zugänglich gewesen, der Zugang zu den seitlichen Wehrgängen muß erst sehr viel später entstanden sein [32]). Die Säulen der Galerie haben die schon in Alpirsbach vorkommende Form. Sie findet sich dort an der Westwand des Kapitelsaals am Kreuzgang [33]). Charakteristische Einzelheiten dieser Säulen sind: die starke Verjüngung der Säulenschäfte, die kleinen Kapitelle und die unmittelbar, d. h. ohne trennende Profilform aufsitzende Kämpferplatte. Die Arkaden sind aus großen Quadern aufgemauert, was ja darin begründet liegt, daß sie tragende Außenwand darstellen und nicht wie die gleichzeitigen Galerietonnen in Speyer und Mainz nur Füllung sind.

Als Torbau setzt die Groß-Komburg eine Tradition fort, die bis in frühromanische Zeit reicht und einen etwas abgeänderten Typus an der Trierer Westfassade entwickelt hat. Die gleichen Formen konnten in mittelalterlichen Architekturdarstellungen wiederholt festgestellt werden.

2. *Speyer und die mittelrheinische Gruppe* [34]).

Der Dom von Speyer.

Die Stellung des Speyerer Doms innerhalb der deutschen Architekturgeschichte hat in den letzten zwei Jahrzehnten, durch Restaurationsarbeiten und dadurch möglich gewordene Untersuchungen des Bauwerks, immer mehr an Klarheit gewonnen [34]). Den ersten Schritt zu einer Revidierung der Entstehungsdaten tat Kautzsch [35]). Seine Beweisführung ist dann durch das ausführliche Inventar von Röttger in den wesentlichen Punkten erhärtet worden. Der Wert der Röttgerschen Untersuchungen liegt darin, daß hier nicht nur die am Bau festgestellten Tatsachen mit den überlieferten Daten in Zusammenhang gebracht wurden, sondern in der Bestätigung dieser Ergebnisse durch eine sich auf Außen- und Innenbau erstreckende Proportionsuntersuchung. Zugleich führte diese Methode einen entscheidenden

[32]) Wie der Niveauunterschied und die Form des Türsturzes erkennen lassen.

[33]) Vergl. Ad. Mettler, Klosterkirchen und Klöster ..., S. 41.

[34]) Für die Beurteilung von Speyer gilt vor allem das von B. H. Röttger bearbeitete Inventar. Es berichtet über alle bisher noch unveröffentlichten Untersuchungen am Bau und verarbeitet sie mit den in den letzten Jahrzehnten aufgeworfenen Fragen. Im übrigen ist die Literatur fast unübersehbar. Von älteren Werken verdient das von Meyer-Schwartau immer noch Erwähnung. Außerdem: R. Kautzsch, Der Dom zu Speyer, Städel-Jb. I. Frankfurt/M. 1921; R. Kautzsch, Speyer und Lund, Vortrag am 22. 3. 1920 im Hist. Ver. d. Pfalz; H. Reinhardt, Die deutschen Kaiserdome des 11. Jh. Z. f. Basler Gesch. u. Altertumsk. 33, 1934, S. 175.

[35]) R. Kautzsch, Der Dom zu Speyer, Städel-Jb. I, Frankfurt/M., S. 75.

Schritt weiter zum Verständnis der schöpferischen Vorgänge, denen die Gesamtkomposition des heutigen Baus entsprang. Die Anlage der Zwerggalerien am Quer- und Langhaus ist nach Röttgers Resultaten bei der Planung des Umbaus schon beabsichtigt gewesen, also nicht einer späteren Zeit zuzuweisen. Das kommt uns für die Frage der Zwerggalerien sehr wesentlich zugute, denn wir können uns den Beweis dafür, daß sie schon gegen Ende des 11. Jh. in Deutschland möglich waren, ersparen und gewinnen den unmittelbaren Anschluß an den kurz vorher fertiggestellten Bau der Trierer Westfassade. Dennoch klingt in den Worten Röttgers, daß die Galerien von Quer- und Langhaus in dem Vorhaben „zumindest geplant gewesen seien“ [36]), ein deutlicher Vorbehalt, der so verstanden werden muß, daß die Ausführung der Galerien am Quer- und Langhaus in ihrer heutigen Gestalt möglicherweise doch einer späteren Zeit angehört. Wie dem auch sei, die Apsisgalerie ist unbestreitbar gegen 1080—90 entstanden, und für die anderen Laufgänge genügt zunächst die Tatsache ihrer Planung zur gleichen Zeit. Von den noch offenen Fragen wird an passender Stelle zu sprechen sein.

Vorerst sollen nur kurz die Daten der Baugeschichte dieses Abschnitts wiederholt werden. Um 1083 beginnen im Osten die Umarbeiten unter Leitung des Benno von Osnabrück. Zuerst werden Sicherungen des Baugrundes und der Fundamente vorgenommen, dann die Apsis neu errichtet, anschließend der Chor und das Querhaus. Mit der Einwölbung des frühsalischen Langhauses ist dann der Umbau abgeschlossen. Eine genaue Zeitbestimmung läßt sich für den Abschluß nicht mit Sicherheit geben; im allgemeinen wird angenommen, der Dom sei beim Tode Heinrichs IV. (1106) fertig, aber noch nicht geweiht gewesen. Die daraus sich ergebende Bauzeit von etwa 23 Jahren ist gewiß nicht unmöglich, wenn man bedenkt, daß der Umbau ein mit allen verfügbaren Kräften und dem größten Interesse des Kaisers selbst gefördertes Unternehmen war, dem keine schwerwiegenden Hindernisse entgegentreten konnten. Dennoch ist die angenommene Zeitspanne etwas knapp bemessen. Es mußte doch nicht nur ein neuer Dom zum großen Teil errichtet, sondern auch der alte im gleichen Umfang abgerissen werden. Dazu kamen dann noch die Sicherungsarbeiten an den Fundamenten und am Baugelände selbst. Die Vermutung einer längeren Erstreckung der Bauarbeiten in das 12. Jh. hinein wird besonders durch formale Unterschiede innerhalb der Ostteile nahegelegt. Mit der für das Jahr 1135 überlieferten Weihe des Kreuzaltars könnte sich die endgültige Fertigstellung des Baus durchaus verbinden lassen.

Die durch die Einwölbung des frühsalischen Langhauses geforderte Erhöhung der Außenmauern ist die endscheidende Veranlassung gewesen, das

[36]) Röttger, a. a. O., S. 149.

in Trier erst an einer Fassade angewandte Motiv der Zwerggalerie auf das Langhaus zu übertragen. Es gab für den Architekten, der die Absicht hatte, den Dom zu wölben, keine bessere Lösung, um die unvermeidliche Baunaht zwischen konradinischem und neu zu errichtendem Mauerwerk zu verdecken als die durch Anbringung eines besonderen Geschosses an dieser Stelle. Von hier aus ergab sich weiterhin eine Übertragung der Galerien auch auf die vollständig neu errichteten Ostteile des Querhauses und Chors von selbst. Im Plan sind also die Langhausgalerien Veranlassung für alle anderen geworden, wenn auch die Ausführung nachher von Osten nach Westen vor sich ging, die Galerie der Apsis also vor jenen an Lang- und Querhaus entstanden ist. Nach dem Tode Bennos (1088) muß eine Leitung der Bautätigkeiten zunächst gefehlt haben, denn Otto von Bamberg ist erst seit etwa 1093 in Speyer tätig. Für die Zwischenzeit sind unerfreuliche Mißstände unter den am Bau beschäftigten Werkmeistern und Stockungen der Arbeiten überliefert, die Otto von Bamberg bald beseitigte. Unterschiede in der Bauornamentik lassen die unter Benno von Osnabrück vorgenommenen Arbeiten mit einiger Sicherheit begrenzen.

Somit bliebe nun zur Baugeschichte noch der für 1159 überlieferte Brand zu erwähnen, den Ragewinus von Freising, der Biograph Barbarossas, berichtet[37]). Der Umfang dieser Zerstörung ist nach den neuesten Untersuchungen ebenfalls festgestellt worden. Es stürzten damals nur die Querschiffgewölbe ein und wurden bald darauf in der um die Mitte des 12. Jh. besonders im nahen Elsaß üblichen Form mit rechteckigen Rippenprofilen erneuert[38]).

Die weiteren Untersuchungen beschäftigen sich vornehmlich mit dem Problem der Galerien, d. h. mit ihrer zeitlichen Bestimmung, soweit das nicht schon in der Literatur geschehen ist. Die Ausführlichkeit der Behandlung gerade von Speyer ist durch seine außergewöhnliche Stellung gerechtfertigt. Bevor nicht eine erneute Bearbeitung der oberitalienischen Baukunst des 11. und 12. Jh. eine lombardische Zwerggalerie mit Sicherheit früher als ca. 1090 zu datieren in der Lage ist, gilt die Galerie der Speyerer Apsis unbestreitbar als die erste überhaupt, nicht nur in Deutschland. Die Vertreter römischer Baukunst im Rheingebiet, soweit sie sich bis heute erhalten haben, und der Trierer Westbau wurden schon erwähnt. Hier stellt sich nun die Frage von selbst: Ist die Entstehung der Speyerer Zwerggalerie an der Apsis aus den in Deutschland bekannten Vorformen möglich oder nicht? Sind die Formen ohne jede fremde Beeinflussung denkbar? Die Ornamentik

---

37) „Hoc anno insignis ecclesia illa et regium opus apud Spiram civitatem igne consumta est et desuper continuitate muri rupta, ruina molesta plerosque involvit, sicut tunc fama fuit".

38) Kautzsch, Romanische Kirchen im Elsaß, Freiburg 1927.

spielt eine entscheidende Rolle bei der Beantwortung dieser Fragen. Sie kommt aus Italien, aber muß sie notwendig auch die Zwerggalerie mitgebracht haben?

Die Zwerggalerie an der Apsis und ihre Fortsetzung am Chor bilden in allen Einzelheiten eine von den anderen Galerien sich unterscheidende Gruppe. Über den sieben großen Bogenblenden wird die Apsis vom Galeriemotiv bekrönt, jedoch ohne Bildung eines besonderen Geschosses durch ein trennendes Gesims [39]). Am Querhaus, Langhaus und dem erhöhten Teil des Chors dagegen ist ein solches Gesims vorhanden. Es fehlt auch an der unteren Galerie in Trier. Die Arkaden schließen sich durch den Wechsel von Bündelsäulen zwischen je zwei Rundsäulen zu sieben Gruppen von je drei Arkaden zusammen, deren mittlere jedesmal etwas größer ist. Die Säulen stehen auf attischen Basen mit Eckzehen und tragen über einem ornamentierten Würfelkapitell die Architravbalken. Auf diesen in die Rückwand eingelassenen Trägern ruhen die einzelnen Tonnen. Die Stirnwand der Tonnen ist wie die ganze Apsis mit Quadern verblendet, während die Wölbung selbst in kleinteiligem Mauerwerk hergestellt ist, dessen unregelmäßige Oberfläche noch durch den Verputz sichtbar bleibt. Diese Art der Ausführung findet sich nur an der Ostgalerie. Das gleiche gilt von der Profilierung der Architrave, die ähnlich nur noch am Vierungsturm vorkommen. Abb. 18, 32

Die Kapitelle sind bei Röttger alle abgebildet, der sich bei ihrer Gruppierung an Kautzsch anschließt. Dieser hat die Bauornamentik von Speyer [40]) in drei Gruppen eingeteilt. Die Ornamente weitaus der meisten Kapitelle an der Apsis bestehen aus flach gearbeiteten Ranken, Flechtenmustern und geometrischen Formen. Ihre Herkunft ist zweifellos lombardisch. Die Kapitelle der großen Blendbogen an der Apsis aber haben einen ganz anderen Charakter, den ich viel eher von Formen wie die Kapitelle der Trierer Westgalerien ableiten möchte. In den kräftigen Blättern ist nichts von der flächigen Behandlung der oberen Galeriekapitelle zu spüren. Zugrunde liegen Kompositkapitelle der römischen Zeit, deren Reduktionsstufe schon in Trier überwunden worden war [41]). Auch in der Plastik war Italien im 11. Jh. noch lange nicht so weit wie Deutschland. Ich möchte daher die an der Speyerer Apsis auftretende Ornamentik wiederum in zwei Gruppen teilen, von denen die eine deutsche Tradition, die andere italienischen Import darstellt. Es würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen, den damit angedeuteten Problemen nachzugehen. Sicher spielt die italienische Ornamentik hier eine große Rolle, besonders im späteren Verlauf der Bau-

[39]) Die leichte Abschrägung der Unterkante des Laufgangs kann nicht als ein solches bezeichnet werden.

[40]) R. Kautzsch, Der Dom zu Speyer, Städel-Jb. 1921.

[41]) Man vergleiche nur die Pilasterkapitelle an der Trierer Westapsis mit den sehr verwandten, aber weiter entwickelten Formen an den Arkaden der Westgalerien.

tätigkeit, aber das darf nicht dazu verleiten, eine eigenständige Formengruppe zu übersehen [42]). Für das Vorkommen einzelner Formen in Italien läßt sich noch die Bündelsäule für Rivolta d'Adda nachweisen, aber dieser Bau gehört zu den problematischen oberitalienischen Datierungen, die nach K. P. einer neuen Bearbeitung harren. Er wurde oben als Nachfolgebau von S. Ambrogio ins 12. Jh. datiert.

Das Besondere der ganzen Apsis und ihrer Einzelformen liegt in ihrer Schlichtheit. Trotz plastischer Durchgliederung mittels vorgelegter Halbsäulen und den auf ihnen ruhenden Blenden bleiben die Flächen der Apsis für das Gesamtbild beherrschend.

Ebensowenig wie eine untere Begrenzung der Galeriezone ist eine solche nach oben vorhanden. Nur das wenig vorspringende Dachgesims gibt den Abschluß. Die ornamentierten Teile fügen sich zwanglos der flächigen Gesamterscheinung ein. Die Stirnwände der Arkaden sind nicht durch vorgekragte Rundbogen betont. Auch dies zugunsten der beherrschenden Fläche.

Ist damit die Apsis in allen Einzelformen als einer ganz bestimmten und klar durchgeführten Idee entstammend hinreichend gekennzeichnet, so genügt ein Blick auf das Querhaus in die Erhöhung des Chors, um dort eine vollständig neue Gesinnung festzustellen. Am Chor gehört der untere Teil bis zur Höhe des Gesimses etwa dem „Meister der Apsis"; einschl. der verstärkten Ecken, die schon zu Bennos Zeit möglich waren und die schon der Bardo-Dom in Mainz gehabt hatte [43]). Dieses Gesims jedoch, in der gleichen Höhe wie das Querhaus, leitet zu den neuen Formen über, deren Detailformen in der oberen Chorgalerie und dem antikisierenden Gesims [44]) den „Querschiffmeister" verraten. Den letzten noch möglichen Zweifel über eine Trennung zwischen der Errichtung von Apsis und Querhaus beheben die von Röttger veröffentlichten Fundamentuntersuchungen. Das Apsis- und Chorfundament [45]) geht unter dem Sockelprofil fast senkrecht in die Tiefe; das des Querhauses dagegen ist auch noch in den unterirdisch gelegenen Teilen „weiter ausladend und teilweise getreppt" [46]).

Es liegt nahe, diese Unterschiede im Technischen und Formalen Otto von Bamberg zuzuweisen, der seit ca. 1093 die Leitung übernommen hatte. Danach entstammt dem Plane Bennos von Osnabrück nur die Apsis und der größte Teil des Chores. In der Tat läßt sich das mit den fünf Jahren, die ihm vor seinem Tode blieben, vereinbaren, wenn man die zeitraubenden Vorarbeiten bedenkt, die nötig waren, bevor an einen Aufbau der öst-

[42]) Vergl. die Hinweise Röttgers auf ähnliche Kapitellformen in Huyseburg und Hildesheim, a. a. O., S. 213.
[43]) R. Kautzsch und E. Neeb, Der Dom zu Mainz. Darmstadt 1919, S. 37.
[44]) jetzt im Histor. Museum der Pfalz. Röttger, S. 141.
[45]) Röttger, a. a. O., Abb. 33, 34, 35.
[46]) Röttger, Abb. 40.

lichen Teile des Domes überhaupt gedacht werden konnte. Unsere Beobachtungen erlauben aber auch einen Schluß auf die von Otto von Bamberg durchgeführte Änderung der Pläne. Er erhöht den Chorbau seines Vorgängers sicher mit einem bestimmten Zweck. Dieser kann nicht nur darin bestanden haben, die äußere Gliederung des Baues mit Gesimsen schon im Chor vorzubereiten, sie ist eine notwendige Folge der von ihm geplanten Innenwölbung des ganzen Baus zur Erreichung einer durchlaufenden Dachhöhe von Langhaus und Chor. Röttger hat nachgewiesen, daß die Höhe der Laufgangunterkante abhängig ist von den Zwischenkapitellen der bei dem Umbau im Innern vorgelegten Halbsäulenverstärkungen, dann aber auch ebenso, wie die Oberkante des Laufganggeschosses mit dem einheitlichen Entwurf der Außenansicht des Querhauses zusammenhängt. Wölbung und Außenbild entstammen also einem Gedankengang. Unter dieser Wölbung verstehen wir die des Quer- und Langhauses, nicht die Tonne im Chorjoch[47]).

Wenn der Bau aber erst bis zur Apsis und dem Chor gediehen war, als Benno starb, dann hatte man bis zu diesem Augenblick auch noch nicht viel mehr des alten Baus abgerissen. Die Vierungspfeiler und die Osttürme boten dem neuen Chor und der Apsis genügend Halt. Im Langhaus bestand noch die alte Flachdecke. Ihr Auflager sieht Röttger in dem Rücksprung innerhalb des Vierungsbogens und fand diese Höhe der Decke auch durch ihre Lage im Proportionssystem des Mittelschiffs bestätigt. Der gleiche Rücksprung findet sich an dem gegenüberliegenden Vierungsbogen, wo er als Auflager für die Tonne benutzt wird. Wir schließen daraus, daß schon Benno die Maße des frühsalischen Baus für den Umbau benutzt hat.

Doch nun zurück zu den Galerien. Der Unterschied im Formalen zwischen Apsis und Querhaus wurde schon gestreift. Neu ist am Querhaus besonders das strenge Gesims unter dem Laufganggeschoß und das Betonen der Gesimse sowie der Fenstergewände durch kräftige Ornamentbänder. Unter den Kapitellen findet sich, und zwar in den oberen Chorgelarien, eine Gruppe, deren nächste Verwandte am Dom die Kapitelle der Afra-Kapelle sind. Diese nahm 1106 den Leichnam Heinrichs IV. auf, da sie noch nicht geweiht war. Wir sind damit wieder für die Errichtung der oberen Chorgalerien auf die Zeit gleich nach dem Eintreffen Ottos von Bamberg verwiesen.

Im übrigen zeigt die Ornamentik des Galeriegeschosses überall die verschiedensten Stadien der Unfertigkeit in der Ausführung. Am Querhaus ist

---

[47]) Diese Tonne muß von Benno ganz fertiggestellt, wenigstens aber begonnen worden sein. Sie liegt in der gleichen Höhe wie der Kuppelansatz, d. h. am äußeren Chor abgelesen, sie liegt hinter den unteren Chorgalerien, die ja noch die gleichen Formen wie die Apsis zeigen.

nur ein Kapitell wenigstens halbfertig [48]). Alle anderen sind nur angelegt, zwei davon im westlichen Südarm etwas weiter herausgearbeitet. Das gleiche Bild ergibt sich an den Gesimsen und Friesen. Den Formen der Apsis am nächsten stehen noch die an der Nordwand des Querschiffs, während am Südarm ein neuer Einstrom italienischer Einzelheiten auftritt, die vorwiegend das Akanthusblatt variieren und animalische Darstellungen anbringen. Die Trennung auch dieser Bauornamentik und ihre historische Ableitung kann hier nicht erfolgen [49]).

Zur Datierung der Galerien aus der Zeit Ottos von Bamberg verweise ich noch einmal auf den oben angedeuteten Vorbehalt Röttgers. Sind diese Galerien in wesentlichen Teilen ihrer heutigen Form nicht vielleicht doch jünger? Es fällt auf, daß sie zunächst am Quer- und Langhaus nicht mehr mit einer aus Bruchstein hergestellten Tonne gewölbt und nur an der Stirnwand mit Quadern verblendet sind; ihre Tonne besteht aus großen, der Wölbung entsprechend behauenen Steinplatten. Auch die Form der Architravprofile ist nicht mehr die gleiche wie an der Apsis; die obere Platte ist weniger stark und die Kehle steiler. All das sind gewiß Kleinig-
Abb. 19 keiten, aber es kommen weitere hinzu, die geeignet sind, eine bestimmte Vermutung zu begünstigen. Schon Meyer-Schwartau hat darauf hingewiesen, daß sich die wenigen vorkommenden Würfelkapitelle „mehrfach an den Halbsäulen der Pfeiler" finden [50]). Es liegt nahe, die Entstehung dieser Säulen einer späteren Zeit zuzuschreiben, nachdem die Werkleute der übrigen Kapitelle weggezogen waren, ohne diese zu vollenden. Warum sitzen aber gerade an dieser Stelle, seitlich der Eckfüllungen und Pfeiler, die jüngeren Kapitelle? Entweder weil in einem früheren Zustand keine Säulen an dieser Stelle vorhanden waren, oder weil sogar die Verstärkung der Ecken noch fehlte. Jedenfalls muß zu einer späteren Zeit in der Höhe der Galerien eine wichtige Veränderung stattgefunden haben. Bei meinem Besuch der Laufgänge konnte ich nun noch feststellen, daß an allen sechs Querhausseiten in Höhe der Architrave das Mauerwerk in einer horizontalen Linie eine Fuge erkennen läßt, die an einer Stelle sogar einen deutlichen Rücksprung bildet. Im Innern des Querhauses sind nach der Katastrophe von 1159 neue Gewölbe eingezogen worden. Um nun eine erhöhte Sicherheit zu erreichen, können auch an den Laufgängen Änderungen vorgenommen worden sein, die sich auf die oberen Teile der Arkaden und die Ecken erstrecken. D. h. man hat der Wölbung durch die Herstellung mit Quadern die Möglichkeit gegeben, an der Verstrebung des Baus teilzu-

[48]) im östlichen Laufgang des Nordarms.

[49]) Sie wird — wie bei Gelegenheit der Apsis schon gesagt wurde — von der Gruppierung bei Kautzsch ausgehen müssen, dabei aber die Möglichkeit einer deutschen Tradition für gewisse Formen zu berücksichtigen haben.

[50]) Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speyer und verwandte Bauten, Berlin 1893, S. 113.

nehmen und diese Neuerung aus Sicherheitsgründen auch an den Langhaus-Galerien eingeführt. Da die Architrave mit dem veralteten Gewölbe abgebrochen worden waren, mußten diese neu hergestellt werden. Diese Form der Galerietonnen aus großen Quadern findet sich sonst nirgendwo vor der Mitte des Jahrhunderts, dann aber wird sie im mittelrheinischen Gebiet allgemein, wie die Bauten in Worms und Fritzlar zeigen. Aus dem gleichen Gedanken erfolgte die Verstärkung der statisch besonders wichtigen Ecken, die nun gewissermaßen als Auflast wirken. Die Behauptung einer so späten Aufführung der Eckfüllungen in der Galeriezone weckt Widerspruch, und ich gestehe, daß er berechtigt ist. Weil aber die Lage gerade der Würfelkapitelle keine zufällige sein kann, muß einmal eine Erklärung versucht werden. Es läßt sich denken, daß vor dem heutigen Zustand die Zwerggalerie gleichmäßig um den ganzen Bau herumlief. Die durchschnittliche Größe der Arkaden beträgt 1,45 m. Auf die einzelnen Querhausseiten übertragen, ergibt sich jeweils eine runde Zahl von Arkaden bei nur ganz geringen Zentimeterdifferenzen. Am nördlichen Querschiff ließen sich von Osten an herumgezählt: 7, 15, 13 Arkaden mit 1,45 m Säulenabstand und am Südarm entsprechend: 6, 13, 12 Arkaden gleicher Weite anbringen.

Es soll nicht verschwiegen werden, daß gerade an der Fassade des Nordarms der Eindruck einer späteren Anbringung der Füllungen nicht so deutlich ist wie am Südarm. Es fehlen die Würfelkapitelle an den Pfeilern bis auf eines in der Doppelarkade der Füllung des Mittelpfeilers hinter dem kleinen Löwen. Hier ist aber das bis jetzt noch nicht erwähnte flach geschwungene Profil, das am Südarm die Füllungen ausschließlich beherrscht, vorhanden. Es erinnert stark an die in der elsässischen Baukunst Mitte des 12. Jh. allenthalben vorkommenden Profile, deren Auftreten am Rhein mit dem Wormser Meister zusammenhängt, der ja auch die rechteckigen Rippen nach Speyer gebracht hat[51]). Wenn die Galerien im ersten Zustand wirklich ohne Unterbrechung um den ganzen Bau herumliefen, können die beiden Arkaden vor den Ecken nicht mit einfachen Tonnen gedeckt gewesen sein. Es sind daher an dieser Stelle Kreuzgewölbe oder, was wahrscheinlicher ist, zwei sich durchdringende Tonnen anzunehmen, deren Diagonalgrat auf der Ecksäule lag. Am Vierungsturm entstehen ja an den Polygonecken ähnliche Formen. Dort ist die Galerie zwar nur 0,30 m breit und in den Ecken stehen kleine Pfeiler, aber in allen seinen Teilen gehört seine Galerie der spätsalischen Periode an[52]). Die Einfachheit der Formen weist mehr auf eine Verwandtschaft mit der

[51]) Röttger, a. a. O., Abb. 132.

[52]) Zur Frage der Erbauung der Vierungstürme von Speyer und Worms durch den gleichen Meister. In Speyer kann ihm nur die Innenwölbung des Turmes zugewiesen werden. Die Lisenen und Rundbogenfriese sind von denen des Wormser Turmes grundverschieden. Für die Wölbung würde ich eine Gleichheit der Meister annehmen.

Apsisgalerie als der des Querhauses hin. Die von Röttger erwähnten Brandspuren könnten dann auf 1159 bezogen werden und die Vermauerung der Eckarkaden bei der darauffolgenden Wiederherstellung entstanden sein. Auf alten Abbildungen, die vor den Restaurationen des 18. Jh. gemacht sind[53]), ist sie jedenfalls schon vorhanden. So würde einer Entstehung der Quer- und Langhausgalerien in ihrer heutigen Gestalt gegen 1160 trotz aller anfänglichen Unwahrscheinlichkeit kein wichtiges Argument entgegenstehen.

Die Wiederverwendung der alten Säulen und Gesimse ist bei der Ausdehnung des Baus verständlich. Man wollte Kosten sparen und hatte keine so geschulten Kräfte mehr. Sie waren schon vor Vollendung der Arbeiten weitergezogen, vielleicht nach dem Tode Heinrichs IV. Gerade die Querhausornamentik findet sich in reicher Auswahl an dem 1145 vollendeten Bau von Lund.

Damit schließt sich das Bild der Zwerggalerien des Kaiserdoms zu Speyer. Am sichersten ist die Datierung der Apsisgalerie zu geben. Suchen wir zum Schluß die Antwort auf die anfangs gestellte Frage, aus welchen Quellen die Galerie entstanden sein kann, so ergibt sich die Ableitung ihres räumlichen Charakters aus dem Trierer Westbau ohne weiteres. Einzelformen, wie die über den Säulen liegenden Architrave und die durch sie bedingten Quertonnen mögen zusammen mit einem Teil der Ornamentik aus Italien gekommen sein. Das ist aber nicht das Entscheidende, sondern lediglich eine Anregung, das am Rhein schon bekannte Motiv zu variieren, besonders unter solchem Gewinn an feierlicher Wirkung und an statischer Sicherheit. Die steile Apsis forderte hier dringend eine auf Untersicht berechnete Ausgestaltung des oberen Galerieabschlusses, die den Zusammenhang der Säulen mit der Rückwand nicht durch eine stark schattende Längstonne verwischen durfte. Es gibt in Italien, außer der von Bergamo, keine Zwerggalerie, die sich so kraftvoll aus ihren einzelnen Teilen aufbaute, wie die von Speyer und seiner unmittelbaren Nachfolgebauten. Die Säulen sind in Italien meist recht zierlich und die Architrave ohne profilierte Unterteilung. Was aber vor allem die italienischen Galerien von jeder deutschen unterscheidet, hier in Speyer ist es schon endgültig formuliert, das ist die räumliche Geschlossenheit der ganzen Galerie und nicht nur einzelner Teile, wie etwa in Modena oder Pavia. Sie war in ähnlicher Weise in Trier vorgebildet. Speyer schafft die Variante mit Quertonne[54]). Für die deutschen Zwerggalerien der Folgezeit ist die vielfache Wandlungsmög-

---

[53]) Röttger, a. a. O., Abb. 16, 17.

[54]) Im Grunde war auch sie schon im Westbau des Trierer Domes vorbereitet und zwar in dem einen quergespannten Gewölbebogen der oberen Galeriereihe.

lichkeit ein geradezu typisches Merkmal, weshalb es berechtigt ist, die Speyerer Form ebenfalls einem deutschen Meister zuzuweisen.

Mit den Zwerggalerien am Speyerer Dom ist der Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von Bauten gegeben, die sich einesteils zeitlich unmittelbar anschließen, dann aber auch einen regionalen Zusammenhang bilden, der durch das mittelrheinische Gebiet bestimmt wird. Die beiden anderen großen Dome in Mainz und Worms übernehmen mit der in Speyer ausgebildeten neuen Raumform auch die Zwerggalerie. Als fertiges Motiv macht diese innerhalb der mittelrheinischen Gruppe keine Veränderung mehr durch und wird auch von der gegen Mitte des 12. Jh. am Niederrhein ausgebildeten Sonderlösung nicht berührt. Ausnahmen sind der Westbau des Mainzer Domes und die Zwerggalerie von Bamberg, die beide vom Niederrhein beeiflußt sind. Im übrigen bleibt die Quertonnengalerie im Süden vorherrschend.

Zeitlich mit der Entstehung seiner Ostapsis noch in die letzte Bautätigkeit am Speyerer Dom hineinragend, muß der Mainzer Dom genannt werden. Die wichtigste Nachricht von einer Bautätigkeit zu Beginn des 12. Jh. ist die Klage des Verfassers der Vita Heinrici bei dessen Tode, aus der sich ergibt, daß der Kaiser einen Um- oder Neubau des Mainzer Domes begonnen und gefördert, aber unvollendet zurückgelassen hatte[55]). Vor 1137 wird der Dom mit einem Dach ausgestattet, „principale templum magnifico tecto munivit". Den Beginn des Umbaus gleich nach dem für 1081 überlieferten Brand anzusetzen, verbieten die Nachrichten, daß der Dom in den Jahren 1097 und 1103 noch benutzt wurde. 1103 feierte Heinrich IV. hier sogar noch das Weihnachtsfest. Unmittelbare Veranlassung zu dem Umbau war der Brand gewiß nicht. Für unsere Fragestellung genügt die schon in der zitierten Stelle der Vita Heinrici erwähnte Verwandtschaft mit dem Speyerer Dom. Daraus ist zu schließen, daß beim Tode des Kaisers schon ein beträchtlicher Teil des Neubaus gestanden hat, der zum Vergleich mit dem Speyerer Dom Veranlassung gab. Der Mainzer Baumeister verwendet die dort eingeführten Neuerungen nicht einfach kopierend, sondern weiter verarbeitend.

Auch die Zwerggalerie ist ein von Speyer nach Mainz gekommenes Motiv. Sie bildet an der Ostapsis das oberste Geschoß und schmückte ehemals auch den Vierungsturm. Die Galerie des Turmes wurde schon im 14. Jh. durch Umbau zerstört, ist aber in Resten einwandfrei nachgewiesen.

An der Apsisgalerie lassen sich nun beim Vergleich mit Speyer neben vielen Gemeinsamkeiten auch starke Unterschiede erkennen. In den 15—20

[55]) „Heu Moguntia, quantum decus perdidisti, quae ad reparandam monasterii tui ruinam talem artificem amisisti! Si superstes esset, dum operi monasterii tui, quod inceperat, extremam manum imponeret, nimirum illud illi famoso Spirensi monasterio contenderet, quod ..." Vita Heinr. Imper. M.G.SS. XII, 270.

Jahren, die zwischen beiden liegen, waren nicht nur andere Handwerker eingewandert, die neue Einzelformen mitbrachten, auch die technische Ausführung vieler Details hatte sich in einer Weise entwickelt, die auf den Stil des reifen 12. Jh. hinzielt. Die Apsisgalerie ist von dem unteren Geschoß durch ein einfaches, aber kräftiges Gesims getrennt. Es besteht aus Platte und Schmiege, wie sie als Gesims schon in Trier an der Westfassade verwendet waren. Unter dem Dachansatz wiederholt sich dieses Gesimse, bereichert durch einen Sägefries. Die Galerie selbst ist in ihrer Gesamtanlage als breiter, in die Mauerstärke eingelassener Umgang von Speyer unmittelbar abzuleiten. Die Kapitellenornamentik weist ebenfalls dorthin. Sie stammt von den Steinmetzen, die den Rhein scheinbar vor Vollendung auch ihrer Mainzer Arbeiten verlassen haben und denen wir wieder an den 1137 begonnenen Ostteilen von S. Maria Maggiore von Bergamo und in Lund begegnen. Bei der einige Zeit nach der Ostapsis von Mainz entstandenen Godehard-Kapelle finden sich lombardische Ornamentformen jedenfalls nicht mehr. In der Ausführung der Quertonnen am Apsisaufgang ist die in Speyer an gleicher Stelle angewandte Technik mit Hausteinmauerung zu einer Herstellung der Tonnen aus mittelgroßen, regelmäßigen Quadern weiterentwickelt. Die nächste Stufe ist die der aus großen Quadern gemauerten Tonnen, wie sie in Worms und zum erstenmal am Quer- und Langhaus von Speyer vorkommt. Mainz bildet das Zwischenglied. Seine Einzelformen, Ornamentik, die Profilierung der Stirnwände an den Arkaden, Architraven sowie der Sägfries deuten auf einen Zustrom italienischer Künstler, die an der Speyerer Apsis noch nicht, aber dann am Querhaus aufweisbar sind. Über den ehemaligen Zustand der Galerie am Vierungsturm können natürlich keine sicheren Angaben gemacht werden. Der von Kautzsch [56]) abgebildete Aufriß ist nach einer im Kreuzgang des Domes aufgestellten Säule rekonstruiert.

Es ergibt sich daraus die größte Ähnlichkeit mit den Säulen der auf der
Abb. 20 Nordseite aufgebauten Godehardkapelle. Diese verdient noch Erwähnung, weil ihre Anlage eine Weiterbildung der in Speyer zum erstenmal auftretenden Quer- und Langhausgalerien darstellt. Diese waren durch die Erhöhung des frühsalischen Baus bedingt. Hier ist der ursprüngliche Anlaß vergessen und treibende Absicht nur die ästhetische Wirkung der Galerie an einer im übrigen nur mit flachen Rundbogenblenden gegliederten Außenwand. Das Motiv wird von der Apsis aus in gleicher Höhe an der nördlichen Seitenwand der Kapelle herumgeführt [57]). Die Tatsache, daß es sich in diesem Falle um eine Doppelkapelle handelt, machte ein Weiter-

[56]) R. Kautzsch und E. Neeb, Der Dom zu Mainz. Darmstadt 1919. H. Weigert, Die deutschen Kaiserdome am Mittelrhein Speyer, Mainz und Worms. Berlin 1933.

[57]) Ähnlich am alten Dom zu Salzburg, der weiter unten besprochen werden wird.

führen der Seitenwände über das Galeriegeschoß notwendig. Auf diese Weise entsteht das ungewohnte Verhältnis der Zwerggalerie zur ganzen Wand. Diese Anordnung ist für die Sonderlösung an einer anderen Doppelkapelle Mitte des Jahrhunderts in Schwarzrheindorf wieder aufgenommen worden [58]).

Der völlige Mangel von Bauornamentik an der Kapelle gibt einen bedeutsamen Einblick in die künstlerische Situation des Mittelrheins im beginnenden 12. Jh. Man wußte zwar eine Lösung architektonischer Probleme mit einer sonst nur noch in französischen Gebieten vorkommenden Aktivität zu finden, war aber im Ornamentalen von italienischem Import abhängig. In Speyer sowie in Mainz findet sich eine Zeitlang diese vorwiegend von lombardischen Steinmetzen ausgeführte Bauornamentik. Als aber diese vorübergehende Tätigkeit ausländischer Künstler beendet war, es zeigt sich an den großen Domen selbst, erlebte das Würfelkapitell eine zweite Blüte. In Speyer war es in der Krypta ausschließlich angewendet worden. Auch die Kapitelle der Apsis waren im Grunde nur Würfel mit flacher Ornamentik gewesen. Die italienische Gruppe geht von einer vollständig anderen Grundform aus, die immer im Bereich antikisierender Formen bleibt. Wo aber ein deutscher Künstler dieser Zeit ohne fremde Reminiszenzen Kapitelle gestaltet, greift er zum Würfel. Gerade nach dem Abzug der italienischen Steinmetzen, der sich fast auf das Jahr bestimmen läßt [59]), entstehen zahlreiche Bauten mit einfachen Würfelkapitellen fast ohne Ornamentierung. Diese beschränkt sich höchstens auf eine geometrische Zeichnung der Schilde (Worms, Fritzlar). Um es gleich vorwegzunehmen: die italienischen Formen sind nicht die einzigen, deren Entstehen nicht im Bereich der deutschen mittelrheinischen Romanik gesucht werden kann. Gegen Mitte des 12. Jh. kommt ein zweiter Einstrom fremden Formgutes an den Mittelrhein. Ist er auch bei weitem nicht so unmittelbar als Fremdkörper innerhalb der deutschen Romanik erkennbar, da er einen Assimilationsprozeß in der hoch entwickelten elsässischen Baukunst des mittleren 12. Jh. durchgemacht hat, so haften ihm doch einige Züge an, die in der Folgezeit mehr und mehr ausgeschieden werden. Unter diesen wären die Klötzchenfriese des Wormser Doms und die alle tektonischen Funktionen

[58]) Die im Inventar von Kautzsch und Neeb nach Fr. Schneider gegebene Aufnahme der Kapelle ist in einem Punkt zu verbessern. Bei der Zeichnung ist fälschlicherweise eine Wölbung in dem mittleren Joch des Untergeschosses angegeben. Unsere P. Metz, Der Dom zu Mainz, Augsburg 1927 entnommene Ansicht der Kapelle ist ebenfalls nicht ohne Fehler. Der Architrav über den Apsissäulchen fehlt. Der richtige Befund geht aus der Aufnahme von Schneider hervor.

[59]) Es müßte eine dankbare Arbeit sein, die Spur dieser Künstler anderswo an deutschen Bauten aufzuweisen. Ein Teil ist nach Lund gezogen, und zu einem noch nicht genau bestimmbaren Zeitpunkt findet sich die gleiche Ornamentik an S. Maria Maggiore in Bergamo.

von Architrav und Arkade verwischende Ornamentierung der Bogenanfänger an den Galerietonnen zu nennen, die sich besonders an der Wormser Westgalerie findet, und von denen noch zu sprechen sein wird. Die elsässische Baukunst ist nun — das hat Kautzsch gezeigt [60]) — nicht etwa eine Durchgangsstation für burgundische Einflüsse, sondern eine landschaftlich und zeitlich vollkommen abgeschlossene Sondergruppe der deutschen Romanik, die wohl an den Neuerungen der westlich benachbarten Gebiete teilnimmt, aber die aufgenommenen Einflüsse zu einem reifen, eigenständigen Stil umarbeitet. Ein Raum wie etwa S. Fides in Schlettstedt oder Andlau oder Rosheim ist weder im Französischen noch am Rhein denkbar. Das Gleiche empfindet jeder, der von Speyer oder Mainz kommend den Dom von Worms, den, um mit Kautzsch zu reden, „schönsten elsässischen Bau" betritt und sich gefangen fühlt von dem herben, strengen Ernst aller Formen, unter welchen die Ornamentik eine nicht weniger charakteristische Rolle spielt, als die gesamträumliche Anordnung und die Proportionierung der einzelnen Teile.

Von diesem dritten mittlrheinischen Großbau wird nun im Zusammenhang mit der Zwerggalerie zu sprechen sein [61]).

Worms, Dom.

Er übernimmt die Zwerggalerie als rheinische Form und gestaltet sie mit seinen Mitteln. Das Motiv ist jedenfalls im Elsaß nicht zu Hause. Murbach kennt nur eine Blendarkatur, ebenso die erst im 13. Jh. entstandene Apsis von Pfaffenheim; die anderen elsässischen Kirchen beschränken sich auf eine Flächengliederung mit Lisenen und Rundbogenfriesen.

Sowohl am Ost- wie am Westteil des Wormser Doms finden sich Galerien. Der rechteckige Chorabschluß im Osten, die Vierungstürme, die Westapsis wandeln das Thema in verschiedenen Formen ab.

Die Entstehungszeit der Galerien der Ostteile ist durch eine 1181 vollzogene Weihe bekannt. Durch eine in den Fundamenten nachgewiesene Mauer, die das noch im Bau befindliche Langhaus gegen Osten abschloß, wird die Annahme bestätigt, daß die Ostteile seit 1181 schon in Benutzung gewesen sind. Kautzsch hat überzeugend nachgewiesen, daß der vom Elsaß kommende „Meister der Ostteile des Wormser Doms" zunächst in Speyer die Wiederherstellung der 1159 eingestürzten Querschiffgewölbe ausgeführt hat. Dort konnte er sich von dem ästhetischen Reiz einer Zwerggalerie

[60]) R. Kautzsch, Romanische Kirchen im Elsaß. Freiburg i. Br. 1927.

[61]) R. Kautzsch, Der Meister der Ostteile des Doms zu Worms, Städel-Jb. V. 1926, S. 99. R. Kautzsch, Der Meister der Westteile am Dom zu Worms. Z. d. deutsch. Ver. f. Kw. 1934, S. 1. Erich J. Schmidt, Kirchliche Bauten des frühen Mittelalters in Südwestdeutschland. Mainz 1932.

überzeugen. In seinem nächsten großen Plan fügte er sie ein, und es entsteht ganz folgerichtig eine Ostfassade, die dem elsässischen Murbach von etwa 1150 wie dem Dom von Speyer gleicherweise verpflichtet ist. Die geschmeidig profilierten Rundbogen und Lisenen weisen auf eine Kenntnis der mittleren (also gleichzeitigen) Bauten des Elsaß hin. Zwei Merkmale der Wormser Galerie zeigen, daß der Meister auch Mainz gekannt hat: die aus großen Quadern gemauerte Tonne ist eine Weiterbildung von Mainz und der profilierte Rand der Arkaden ebenfalls von dort entnommen.

Die stilistische Eigenart dieses Meisters konnte sich in Speyer bei der weitgehenden Verwendung alter Bauteile nicht entfalten. Sie kommt dafür in Worms um so mehr zum Ausdruck und besteht hauptsächlich in der Betonung der konstruktiv wichtigen Einzelglieder des Baukörpers. Pfeiler, Säulen, Rippen sind plastisch vor die Wandmassen gestellt und bilden ein Gerüst konstruktiver Teile, in welchem sich die Gotik ankündigt, ohne daß aber nun dieser Bau in irgendeinem Sinne schon wirklich gotisch genannt werden dürfte. Wir gewinnen nur mit dieser Beobachtung eine den Wormser Dom beherrschende Grundeinstellung, die auch das Motiv der Zwerggalerien in bestimmter Weise verändert. Die Säulenabstände werden verringert, der darübergelegte Bogen infolgedessen niedrig und die Proportion der Arkade streckt sich in die Länge. Die Galerie macht hier nicht mehr in dem Maße wie in Speyer und Trier den Eindruck einer loggienartigen Öffnung der Mauermasse, zwischen deren Arkaden die Rückwand durchscheint; schon am östlichen Vierungsturm von Worms beginnt die Betonung von der Arkadenöffnung auf die Arkadensäulen, also die konstruktiven Teile der Galerie, überzugehen. An der Westseite ist dieses Prinzip vollends konsequent angewendet und erreicht seine letzte Steigerung in der dichten Reihung von Säulen am südlichen Westturm, wo die Arkaden als solche kaum noch zur Wirkung kommen und die Säulenreihung vorherrschend ist. Wir kommen damit auf einem anderen Wege als Kautzsch zu dem Resultat, daß zwischen dem Ost- und Westbau in Worms keine tiefgreifende Veränderung der künstlerischen Absichten eingetreten sein kann. Schon am östlichen Vierungsturm findet sich das Würfelkapitell, und die schlanke Proportion der Arkaden leitet zum Westbau über, wo aber nun ein neuer Strom von ebenfalls elsässischen Bauelementen auftritt. Die Kapitelle der Zwerggalerie an der Westapsis und dem westlichen Vierungsturm haben die Form stilisierter Kompositkapitelle, die sich ganz ähnlich in Schlettstadt S. Fides[62]) und in der Andreas-Kapelle in Straßburg[63]) finden und weiter abgewandelt auch noch an der Pauluskirche in Worms begegnen. Ebenso wird die flach aus der Kapitellfläche herausgearbeitete Pal-

[62]) R. Kautzsch, Roman. Kirchen i. Els. Taf. 163.
[63]) R. Kautzsch, a. a. O., Taf. 173.

mettenornamentik, die über den Kapitellen der Westapsis die Architrave dekoriert, im Elsaß gern angewendet[64]). Diese zweite Gruppe elsässisch geschulter Steinmetzen findet sich mit dem Motiv der Zwerggalerie weniger ab, als es der Meister der Ostteile noch gekonnt hatte. Durch die Ornamentierung der Architravbalken, die jetzt zugleich die Bogenanfänger sind, wird das Bogenstück zu einem kleinen Kreissegment vermindert und von der Arkadenwirkung der Zwerggalerie bleibt kaum noch etwas übrig, die Säulen sind allein für den Gesamteindruck maßgebend.

Stilgeschichtlich zeigt das Galeriemotiv an den Westteilen des Wormser Doms, daß es als Lehnform angewendet wurde; die Assimilation geht nicht bis zu einer völligen Verbindung der elsässischen Richtung mit der Tradition mittelrheinischer Bauweise. Die Verschleifung architektonischer Formen durch das Überspinnen mit Ornamentik mag ein Zug der Spätromanik sein, die im 13. Jh. auch im niederrheinischen Bezirk die Fassadenwirkung einer Apsis verwandelt, jedoch nie durch malerische Mittel, wie sie die dekorativen Formen des Wormser Westbaus darstellen. Diese spätromanische Auflösung des tektonischen Zusammenhangs der Formen am Dom von Worms muß den stark vorherrschenden elsässischen Elementen zugeschrieben werden.

Eine andere Wormser Kirche aus dem 13. Jh., St. Paul, steht der Gotik eigentlich zeitlich näher, ist aber stärker in der mittelrheinischen Tradition verwurzelt[65]). An der Apsis erscheint das Galeriemotiv in schönen Proportionen als oberste Bekrönung. Es zeigt sich hier, daß die enge Säulenstellung an schmalen Polygonseiten gewissermaßen gefordert war. Bei St. Paul hat jede Polygonseite drei Arkaden; wären es zwei größere, so könnte unmöglich der horizontale Zug in das oberen Geschoß kommen. So muß hier die schmal-hohe Proportion der Arkaden in Kauf genommen werden, und in der Tat bildet diese noch fast unbekannte[66]) kleine Apsis die schönste und in den Verhältnissen am meisten ausgeglichene der spätromanischen Periode am Mittelrhein. Sie ist nur noch mit der von Fritzlar zu vergleichen.

Zum Abschluß der Wormser Galeriebauten muß noch die zerstörte
Abb. 3 Taufkirche des Doms S. Johannes erwähnt werden, über deren Gestalt einige Abbildungen noch Auskunft geben[67]). Sie war ein Zentralbau mit Zwerggalerien. Die wenigen erhaltenen Kapitelle lassen einen Stil der Ornamentik erkennen, der mit dem einiger Kapitelle der Paulskirche ver-

[64]) R. Kautzsch, a. a. O., Taf. 61.
[65]) E. J. Schmidt, a. a. O., S. 137.
[66]) jetzt im Reallexikon der Kunstgeschichte, Art. „Apsis" abgebildet.
[67]) Eugen Kranzbühler, Verschwundene Wormser Bauten. Worms 1905; Franz J. Schmitt, Die ehemalige gewölbte Zehnecks-Pfeilerbasilika S. Joh. des Täufers in Worms am Rhein. Rep. f. Kw. XXV, S. 321.

wandt ist und auf die vegetabilischen Blatt- und Knospenformen der niederrheinischen Spätromanik hinweist. Aus der Abbildung geht hervor, daß die Zwerggalerien der Johannes-Kirche von dem am Mittelrhein allgemein üblichen Schema mit quergestellten Tonnen nicht abweichen. Für die Datierung ist die Übereinstimmung der Galeriesäulen mit denen des Westchores am Dom der einzige Anhaltspunkt. Die Taufkirche wird demnach ebenfalls gegen Ende des ersten Drittels im 13. Jh. erbaut worden sein.

In den gleichen Zusammenhang gehört die Zentralanlage auf der Groß-Komburg, deren Torgalerie schon erwähnt worden ist[68]). Die ehemalige Friedhofkapelle dient in ihrem Untergeschoß als Durchgang zu dem auf der oberen Terrasse liegenden Begräbnisplatz. Sie ist ein sechseckiger Zentralbau mit umlaufender Zwerggalerie. Die Säulchen stehen auch hier auf einer Brüstung, nach oben öffnet sich die Galerie in ein Balkendach. Die Säulchen haben viel Ähnlichkeit mit denen des Torbaus. Jedoch gehört die Profilierung der Arkaden mit dem gerade abgestumpften Bogenfuß zu der späteren Periode der oberen Turmgeschosse der Kirche. Der Sechseckbau wird also gegen Ende des 12. Jh. entstanden sein. Das Gewölbe des Inneren muß dann ein späterer Einbau sein; seine Formen sind so entwickelt gotische, daß sie erst gegen Mitte des 13. Jh. denkbar sind[69]). Abb. 5

Trotz der Ähnlichkeit mit der Taufkirche in Worms wird man doch eine direkte Beziehung zwischen beiden Bauten ablehnen müssen. Die Unterschiede überwiegen bei weitem alle Übereinstimmungen. Die Galerie als benutzbarer Umgang mit Brüstung und Quertonnen ist am Mittelrhein undenkbar. Viel überzeugender klingt die Erklärung, daß wir es hier mit einer Zentralanlage zu tun haben, die ebenso wie der Torbau daneben einem schon im frühen Mittelalter feststehenden Gebäudeschema folgt, dem gleichen wie es in der Miniatur des Sakramentars Heinrich II. in der Münchener Staatsbibliothek (cod. lat. 4456 auf fol. 15b) schon auftritt. Die Tatsache, daß es sich in beiden Fällen um eine Grabkirche handelt, verstärkt nur die Vermutung eines unmittelbaren typologischen Zusammenhangs.

Fritzlar, Stiftskirche.

Der heute stehende Bau stammt im wesentlichen aus einer nach 1171 einsetzenden Bautätigkeit[70]), die den in Verfall geratenen Vorgänger aus dem Beginn des Jahrhunderts instandgesetzt und weitgehend verändert hat.

[68]) Vergl. Literatur über den Torbau der Komburg, Anm. 29.

[69]) Gradmann hält es nicht für ausgeschlossen, daß das Gewölbe erst nachträglich eingebaut worden ist. Inv. S. 602.

[70]) Alhard von Drach, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Kassel, Bd. II, Fritzlar, Chr. Rauch, Führer durch Fritzlar, Marburg 1926.

Erhalten blieben dabei der Grundriß mit Ausnahme des polygonalen Chorschlusses, der an den ursprünglich rechteckigen Chor angeschlossen wurde, die Krypta, die Mauern des Querschiffes und die vier unteren Turmgeschosse mit der dazwischenliegenden Halle.

Der Chor baut sich in zwei Geschossen auf. Das untere schließt in seine durch Ecklisenen seitlich begrenzten Polygonseiten sowohl die Kryptenfenster wie auch die des Chores ein. Über einem reich mit Rundbogen- und Zahnfries und ornamentierten Wulsten gebildeten Trennungsgesims liegt das Obergeschoß mit einer Zwerggalerie. Diese betont die Ecken nur leicht durch Doppelsäulen, die zur Hälfte in einem nach außen nur glatt abgekanteten Pfeilerkern sitzen. Durch die im 15. Jh. eingebrochenen gotischen Fenster ist die Galerie auf der östlichen und südlichen Polygonseite zerstört worden und jetzt nur noch von Norden her über zwei Seiten begehbar.

Auf einer steilen Basis mit Eckzehen erheben sich die Säulenschäfte in einer gedrungenen Proportion von etwa 1 : 5, nach oben sich etwas verjüngend, und tragen Würfelkapitelle, deren Schilde auf drei Seiten mit flachen geometrischen Mustern verziert, an der Rückseite aber meist unbearbeitet gelassen sind. Die an den Ecken stehenden Doppelsäulen tragen Kapitelle von einer Kelchform, die ihre Verwandten am Westbau des Wormser Domes hat. Hier wie dort findet sich die gleiche flach eingeritzte Spiralform über den plastisch hervortretenden Blätterformen in der unteren Zone des Kapitells. Ein weiteres Merkmal verbindet diesen Bau mit dem in Worms: die wulstartig aus den Bogensteinen der Arkaden herausgearbeitete Profilierung der Arkaden. Sie findet sich in der gleichen Weise dort am Westchor. Die Formen erfahren durch die Profilierung eine Umbildung ins Plastische, was diese späte Stufe der mittelrheinischen Romanik kennzeichnet. Noch eine dritte Einzelheit haben die beiden Bauten gemeinsam: der auf dem Säulenkapitell aufliegende Architravstein ist nicht mehr wie noch in Worms am Ostbau, als selbständiges Stück mit eigener Profilierung ausgebildet, sondern glatt gelassen und dient beiderseitig zugleich als Bogenanfänger der Arkaden. Im Wormser Westchor wird durch die Ornamentierung dieser Architravsteine ihre ursprüngliche Bestimmung vollends unterdrückt; es geschieht aber auf Kosten des Bogens, der nun zu einem flachen Kreissegment zusammengedrückt erscheint. In Fritzlar trägt die dritte Säule von Norden einen mit einer Maske verzierten Architravstein, der wie in Worms die Bogenkrümmung verkürzt. Diese Anordnung ist jedoch in Fritzlar nicht weitergeführt worden. Die Beziehungen von Fritzlar zu einer Formengruppe des Wormser Westbaus lassen sich also bis in Einzelheiten der Schmuckformen verfolgen.

Auf die wandseitig unbearbeiteten Enden der Bogenanfänger ist verschiedentlich hingewiesen und daraus der Plan einer ursprünglich weniger

breiten Galerie geschlossen worden. Diese Frage aber ist von geringer Bedeutung, denn eine Galerie war auf jeden Fall von Anfang an geplant, was aus der seitlich zu ihr emporführenden Treppenanlage zu schließen ist.

Im oberen Abschluß ist die Galerie mit Quertonnen gedeckt, deren einzelne Steine die ganze Länge der Tonne haben, was ebenfalls in Worms begegnet.

Ist damit die Verbindung mit einer Wormser Bauschule aufgewiesen, so läßt sich weiterhin ein Einwirken elsässischer Formen zeigen, die sich in Worms selber nicht finden. Das in Fritzlar wiederholt vorkommende Würfelkapitell mit konzentrischen Halbkreisen auf den Schilden, über denen noch ein schmales Stück des Schildes frei bleibt, findet sich in Rosheim S. Peter und Paul [71]). Das Blattkapitell an der Doppelsäule enthält das gleiche schräggelegte schmale Band wie die Kapitelle der Wanddienste der Andreas- und Johannes-Kirche in Straßburg [72]), nur daß es dort von der Mitte der Kapitellseiten nach den Ecken zu fällt und in Fritzlar steigt. Rosheim wird von Kautzsch annäherungsweise auf 1140—1155 datiert. Die Möglichkeit eines direkten Zusammenhangs besteht also, wenn auch zuzugeben ist, daß die Kapitellform in Fritzlar das elsässische Vorbild nur entfernt wiedergibt und die Übereinstimmungen mit Wormser Motiven viel zahlreicher sind. Es kommt hinzu, daß der ganze Bau in Fritzlar keine einzige Form zeigt, die mit dem Werk des „Meisters vom Wormser Westchor" in Verbindung gebracht werden könnte. Kein Klötzchenfries, kein Zick-Zack-Profil, nicht die scharfkantig zurückspringenden Fenstergewände, selbst die Profilierung des Rundbogenfrieses am Westchor ist eine andere als noch am westlichen Südturm. Wir dürfen also annehmen, daß die in Fritzlar arbeitenden Bauleute zu einer Zeit von Worms weggegangen sind, als dieser neue Stil dort noch nicht bekannt war. Damit ergibt sich wohl eine Möglichkeit, die Entstehung des Chors von Fritzlar nicht allzu weit in das 13. Jh. hinein zu datieren.

Zum Abschluß der mittelrheinischen Formengruppe bliebe noch eine heute zerstörte Zwerggalerie zu nennen, die des alten Salzburger Domes.

Salzburg, der alte Dom.

In Abbildungen des 15. und 16 Jh., von denen die wichtigsten eine kolorierte Handzeichnung des Jahres 1553 und ein kolorierter Holzschnitt von 1565, beide im Stift S. Peter in Salzburg aufbewahrt, sind, ist die Gestalt des um 1600 vollständig zerstörten Domes zu erkennen [73]). Die Abb. 21

[71]) abgeb. bei Kautzsch, Roman, Kirchen i. Els. Taf. 128.

[72]) Kautzsch, a. a. O., Taf. 174.

[73]) Josef Mühlmann, Der alte Dom zu Salzburg, Wien o. J. In: Bauten und Bildwerke. Die Abbildungen beziehen sich auf den seit 1181 nach einem Brand von Grund auf

Darstellungen zeigen eine große fünftürmige Anlage, in Form einer dreischiffigen Basilika mit Querschiff, Chorjoch und halbrunder Apsis. Die beiden östlichen runden Türme liegen nicht, wie sonst üblich, in dem Winkel zwischen Querhaus und Chorquadrat, sondern sind an die Querschifffronten angesetzt.

An den Ostteilen, Apsis, Chorjoch und den östlichen Wänden des Querhauses läuft eine Zwerggalerie. Sie zeigt runde Bogen, sitzt auf einem Gesimse und hat über sich einen Rundbogenfries. Da man die Galerie in gleicher Höhe wie an der Apsis auch an den übrigen Teilen angebracht hat, verliert sie dort ihren Charakter als oberes Abschlußgeschoß. Die nach oben weitergeführte Obergadenwand bleibt ungegliedert. Es entsteht dadurch die gleiche Proportion der Wandaufteilung wie an der Godehard-Kapelle in Mainz. Die Zwerggalerie am Vierungsturm ist beiderseits von Friesen und Gesimsbändern begleitet.

Ihre Form hat, soweit man das nach den Abbildungen des 16. Jh. sagen darf, Ähnlichkeit mit der von Speyer oder Mainz, jedenfalls mit rheinischen Galerien mehr als mit italienischen, ist als ein Ausläufer der deutschen Baukunst im Alpengebiet anzusprechen und ein wichtiges Verbindungsglied auf dem Wege der ausgebildeten Zwerggalerie von Deutschland nach Italien.

Bedauerlicherweise ist gerade dieser Bau nicht mehr erhalten. Er hätte an Hand der Bauornamentik vielleicht die Frage lösen helfen, wie diese Wanderung vor sich gegangen ist und welcher Trupp von in Speyer und Mainz geschulten Arbeitern den Weg nach dem Süden angetreten hat, um dort das Motiv der Zwerggalerie weiter zu verbreiten.

Die skandinavischen Zwerggalerien.

Innerhalb der mittelrheinischen Apsidengalerien müssen noch die in Schweden besprochen werden. Die Beziehungen zwischen Speyer und Lund sind bekannt. Es besteht kein Zweifel, daß die Speyerer Bauleute neben der ihnen geläufigen Ornamentik auch das Motiv der Galerie nach dem Norden gebracht haben. 1145 wird die neuerbaute Domkirche von Lund geweiht. O. Rydbeck[74]) und später R. Kautzsch[75]) setzen die heutige

---

neuerrichteten Bau. Die Publikation Mühlmanns eröffnet eine ganze Reihe von Fragen. Am wichtigsten wäre es, Ornamentikreste des Baus zu finden und so zu einer Bestätigung der Hypothesen zu kommen, die Mühlmann aufgestellt hat. Ist es wirklich so ausgemacht, daß der abgebildete Dom in allen Teilen, auch denen des Ostchors, nach 1167 entstanden sein muß? Ferner: Franz Martin, Salzburg, Wien 1928, Abb. 5. Eine Datierung gerade der Ostteile mit der Zwerggalerie in die Zeit nach dem Brande von 1127, unter Erzbischof Konrad I. würde den Zusammenhang mit den mittelrheinischen Vorbildern am deutlichsten erkennen lassen.

74) O. Rydbeck, Bidrag till Lunds Domkrykas byggnad historia, 1915.

75) R. Kautzsch, Der Dom zu Speyer, Städel-Jb. 1921, S. 98.

Zwerggalerie aber später an. In der Tat zeigt sich hier die erst in den niederrheinischen Bauten erscheinende viergeschossige Aufteilung der Apsis. Die ausgeschiedene Fensterzone mit kleinen Säulen erinnert an das Bonner Münster oder S. Gereon in Köln. Der Rundbogenfries ist weich profiliert. Das Ganze hat einen sehr geschmeidigen Charakter bekommen, wie er in Deutschland in dieser Form erst bei den Bauten des 13. Jh. anzutreffen ist (Worms, St. Paul; Fritzlar). Für die skandinavischen Länder sind diese Formen also ganz gut auch im 13. Jh. denkbar, und zwar hier mit einiger Verspätung. Es besteht daher durchaus die Möglichkeit, die heutige Galerie von Lund der Zeit nach dem Brand von 1236 zuzuweisen.

Die beiden anderen Galerien sind in Ribe[76]) mit einer fragmentarischen Galerie im dreigschossigen Aufbau, und Viborg, wo die nur in zwei Stockwerke aufgeteilte Apsis wiederum eine der Lunder sehr verwandte Zwerggalerie aufweist. Als Blendarkade erscheint das Motiv ebenfalls an einigen skandinavischen Bauten.

Mit dem Dom von Fritzlar schließt sich die mittelrheinische Gruppe zu einem lokal und zeitlich fest umgrenzten Bild zusammen. Sie erstreckt sich auf das Gebiet der Mainzer Kirchenprovinz, womit sich auch die zunächst etwas außerhalb des eigentlich mittelrheinischen liegende Kirche von Fritzlar erklärt. Fritzlar war im Mittelalter Fernbesitz von Mainz. Im Zentrum dieser Bauten steht Speyer. Die Zwerggalerien dieser Gruppe unterscheiden sich von denen des Niederrheins in wesentlichen Punkten. Sie sind offene Umgänge, deren Säulen auf dem Boden stehen. Ihre Arkaden sind zunächst weit (Speyer, Mainz), werden dann aber in späteren Bauten enger, was eine Folge der polygonalen Chorgestaltung und einer Betonung der struktiven Teile ist. Es bleibt ihnen aber die großformige Anlage der Säulenreihen. Die Säulchen des Niederrheins finden sich in Mainz am Westchor nur als direkte Ausstrahlung dieses Gebiets. Ein weiteres Merkmal ist die am Mittelrhein allgemein vorherrschende Quertonne. Sie als entwicklungsgeschichtlich frühere Form zu deuten, etwa als Form der additiven Reihung, geht nicht an. Man müßte dann Bauten wie Fritzlar oder Worms als konservativ ansprechen, aber das erlauben weder die saubere und jedesmal wieder neuentwickelte Komposition der Apsis, noch weniger aber die fortschrittliche Gesinnung dieser Bauten gegenüber den Wölbungs- und Raumproblemen der Zeit.

Die belgischen Zwerggalerien.

Im heutigen Belgien hat sich eine Reihe von Bauten erhalten, deren Zwerggalerie den Übergang von der mittelrheinischen zur niederrheinischen

[76]) Franc. Beckett, Danmarks Kunst, Kopenhagen 1924.

Form zeigt. Die Säulen stehen noch auf dem Boden des Geschosses, sind entweder nur vorgeblendet oder lassen einen Umgang von geringer Tiefe frei. Auf der anderen Seite verbinden sie gewisse Eigenschaften mit den niederrheinischen Arkadengalerien. Dazu gehört die Übersetzung der Säulenstellungen in ein kleines Format, die gelegentlich vorkommende Aufteilung in Arkadengruppen und an einer Galerie die Aufgabe der Quertonne zugunsten eines geschlossenen Galerieraumes [77]).

Unmittelbaren Ausläufer der Speyrer Apsis bildet die ziemlich sicher datierbare Zwerggalerie von S. Pierre in St. Trond [78]). Über Abt Folcard (1138—1145) wird berichtet, daß er „in suburbio villae nostrae, in loco qui Nova Domus vocatur quinque solidos ecclesiae contulit".

Die Vorstadt, in welcher S. Pierre steht, heißt heute noch Nieuwenhausen. Es besteht also kein Zweifel, daß S. Pierre eine der erwähnten Kirchen ist, die etwa im zweiten Viertel des 12. Jh. entstanden sind.

Abb. 22 Mit der zweigeschossigen Aufteilung der Apsis und der Quertonnengalerie wiederholt der kleine Bau das in Speyer entwickelte Schema. Im Untergeschoß tragen vorgelegte Halbsäulen große Bogenblenden. Darüber liegt von einem schmalen Gesims getrennt die Galerie. Ohne auf die untere Einteilung der Blenden bezogen oder rhythmisch unterteilt zu sein, laufen die weiten loggienartigen Arkadenbogen durch. Die abgetreppte Stirnwand der Arkaden weist auf den Zusammenhang mit niederrheinischen Galerien, deren erste in Bonn an der Ostapsis ebenfalls um die Mitte des Jahrhunderts entstanden ist und die gleiche Behandlung des Bogens zeigt.

Während S. Pierre noch die mit der ganzen Anlage von Speyer übernommene Quertonne zur Anwendung kommen läßt, bereitet sich in dem folgenden Bau die für die niederrheinischen Gebiete bezeichnende Sonder-
Abb. 23 form vor. S. Nicolas-en-Glain, heute völlig zerstört, ist in Abbildungen und einer genauen Beschreibung bekannt [79]). Die Weihe des Baus ist für das Jahr 1151 überliefert, ein Datum, das in der rheinischen Baukunst oft wiederkehrt. Im gleichen Jahre wird Schwarzrheindorf geweiht, und die Apsis von S. Simeon in Trier fertig. Die Verarbeitung mittel-

---

[77]) Die Literatur über kleinere belgische Bauten ist nicht zahlreich. Einiges fand sich bei A. G. B. Schayes, Histoire de l'architecture en Belgique, Bruxelles 1863; in: Bulletin de la Gilde de St. Thomas et de St. Luc, 1871—73; und im: Messager des sciences historiques de Belgique 1839; außerdem sind die Arbeiten von Fisenne und Lemaire zu nennen. L. von Fisenne, Die Kunstdenkmäler des Mittelalters, Aachen 1880; Lemaire, Les origines du Style gotique en Brabant. I. L'architecture romane. Brüssel 1906.

[78]) Lemaire, a. a. O., S. 269; Gilde de St. Thomas etc., S. 238. Abb. durch die Belgische Inventarisation im Kunsthistorischen Institut Bonn.

[79]) Messager des sciences ..., S. 413. Hier auch die genaue Beschreibung unter Angabe der Maße. Die Abbildung bei Schayes, a. a. O., S. 155 zeigt die Galerie in fortgeschrittener zerstörtem Zustand.

rheinischer Vorbilder ist also in vollem Gange und erreicht an den verschiedensten Orten eine durchaus selbständige Weiterbildung.

Die genaue Beschreibung von S. Nicolas erlaubt eine weitgehende Rekonstruktion der zerstörten Galerie. Der Aufbau in zwei Geschossen, die Bogenblenden im unteren, die durchlaufende Arkadenreihe im oberen, die Profilierung der Arkaden, alle diese Einzelheiten stimmen mit S. Pierre überein.

Die entscheidende Veränderung hat sich im Innern der Galerie vollzogen. In der erwähnten Beschreibung heißt es: „Die Mauer der rechten Seite umschließt eine Treppe von $2^1/_2$ Fuß Breite auf eine Höhe von $5^1/_2$ Fuß, die zu der die Apsis bekrönenden Galerie führt. Diese Galerie, welche eine Höhe von 7 Fuß und eine Breite von 3 Fuß hat, wird von Säulen gebildet, die 3 Fuß hoch sind auf $3^1/_2$ Zoll Durchmesser. Sie tragen kleine halbkreisförmige Bogen . . .".

Die Galerie war also begehbar. Wie sah sie aber in ihren oberen Teilen aus? Die Zeichnung läßt an der rechten Seite erkennen, daß offenbar keine Quertonnen bestanden haben. Mit „voutes à plein cintre" sind also nur die Arkadenbögen gemeint. Zum gleichen Ergebnis führt folgende Berechnung: Die Höhe der Galerie beträgt 7 Fuß, die der Säulen 3 Fuß. Da die Säulen auf dem Boden stehen, müssen die restlichen 4 Fuß über den Arkaden liegen. Quertonnen müßten in 3 Fuß Höhe auf den Säulen gelegen haben. Dann aber wäre die Galerie mit einer Höhe unter einem Meter nicht begehbar gewesen. Außerdem bliebe noch immer der Rest von 4 Fuß unterzubringen, um die Gesamthöhe zu erreichen.

Scheidet somit die Quertonnenwölbung aus, so bleibt noch die Möglichkeit eines offenen Dachstuhls oder einer Längstonne. In beiden Fällen bereiten die restlichen 4 Fuß der Gesamthöhe keine weiteren Schwierigkeiten mehr. Die Höhe der Tonne läßt sich aus der Breite der Galerie bestimmen, und zwar ist sie die Hälfte derselben, also $1^1/_2$ Fuß. Für die Höhe der Außenarkaden bliebe dann ein Rest von $2^1/_2$ Fuß. Das ist zuviel, denn der Säulenabstand hätte in diesem Fall mit 5 Fuß größer sein müssen als die Höhe der Säulen. Die letzte Möglichkeit für die Annahme einer Längstonne besteht darin, diese erst ein beträchtliches Stück über den Arkadenscheiteln beginnen zu lassen, wozu jedoch beim Bau der Galerie kein Anlaß vorgelegen hat.

Man wird daher annehmen können, daß die Galerie keinen gemauerten oberen Abschluß hatte, vielmehr mit einer glatten Balkenlage abgedeckt war. Für einen oberen Abschluß spricht die genaue Höhenangabe für das Innere der Galerie. Sie wäre bei offenem Dachstuhl nicht abzumessen gewesen. In der Abbildung ergibt sich, unter Zugrundelegung der Säulenhöhe, tatsächlich die Höhe bis zum obersten Gesims von etwa 7 Fuß.

Der Rekonstruktionsversuch, soweit er anhand der alten Beschreibung möglich ist, ergab zum mindesten den positiven Nachweis, daß hier die Quertonne zugunsten einer Vereinheitlichung des Galerieraumes aufgegeben wurde. Dies geschah zu gleicher Zeit, da in Bonn, Trier und Schwarzrheindorf ähnliche Lösungen gefunden wurden, und zwar in dem Gebiet, das für die Folgezeit an dieser Zwerggalerie festgehalten hat.

Neben diesen für die Entwicklung der Zwerggalerie wichtigsten Bauten haben die übrigen in Belgien nur untergeordnete Bedeutung. Die Apsis von S. Martin in S. Trond ist stark restauriert und in den Einzelheiten kaum noch als Original anzusprechen[80]). Sie vertritt den Typus der zu einer Blendgalerie reduzierten Form von S. Pierre am gleichen Ort. Die Abb. 24, 25 Galerie von Avennes in der Provinz Lüttich[81]) verbindet die in Köln ausgebildete Gruppierung der Arkaden mit der von S. Pierre in S. Trond her bekannten Anlage bei gleichzeitiger Reduktion des Räumlichen, so daß auch diese Zwerggalerie nicht mehr begehbar ist. Sie wird gegen Ende des Jahrhunderts entstanden sein.

Den noch erhaltenen oder sicher überlieferten Zwerggalerien des in Frage stehenden Gebiets ist noch die von Demaret publizierte Zeichnung der romanischen Kirche von Notre-Dame in Huy anzureihen[82]). Das Schriftband auf der Zeichnung gibt als Weihedatum das Jahr 1066 an. Im Zusammenhang mit den andern belgischen Galeriebauten ist dieses Datum sehr unwahrscheinlich. Das zweite Rätsel gibt aber die Zeichnung selber auf, denn an Stelle der romanischen Kirche steht seit dem 14. Jh. ein gotischer Neubau. Von dem Vorgänger ist nur die Krypta erhalten. Die Zeichnung ist aus dem 19. Jh., wie die Signatur beweist, und offenbar nach einem älteren Vorbild entstanden[83]).

Sicheres läßt sich über die Echtheit der Abbildung nicht sagen. Es spricht nur vieles dagegen.

Die in S. Martin und Avennes festgestellte Reduktion des Räumlichen innerhalb der Zwerggalerie ist an den etwa Mitte des 12. Jh. entstandenen Ostteilen der Kirche von Cumptich weitergeführt. Schon Lemaire hat diese Blendarkatur in Zusammenhang mit der deutschen Kunst gebracht[84]). Von der rheinischen Zwerggalerie ist hier nur noch die dekorative Funktion

---

80) Photo Belgische Inventarisation Bonn.

81) Puig y Cadafalch, La Geographia...., S. 178.

82) H. Demaret, Découvertes archéologiques à la cathédrale Notre Dame de Huy. Leodium 5, 1906, S. 113; H. Demaret, La croix et le calice du tombeau de l'évèque de liège Théodouin de Bavière, Leodium 10, 1911, S. 101.

83) Herr Dr. Kubach machte mich auf die Möglichkeit aufmerksam, daß die romanische Kirche noch eine Zeitlang neben der gotischen gestanden haben könnte, da anscheinend nur ein Teil der alten Krypta unter dem Neubau des 14. Jh. liegt.

84) Lemaire, a. a. O., S. 156. Photo Belg. Inventarisation.

übrig geblieben. Ebenso in der gleichzeitigen Blendgalerie von Millen bei Heinsberg [85]), die hier erwähnt werden soll, da sie im Rheinland sonst keine Parallelen hat.

Spätester Vertreter rheinischer Zwerggalerien ist der Westchor von Ste. Croix in Lüttich. Trotz der Restauration, die den orginalen Zustand weitgehend zerstört hat, läßt sich das Vorbild kölnischer Bauten deutlich erkennen. Die Gruppierung der Arkaden durch Pfeiler, der Plattenfries, die Geschlossenheit des Galerieraumes sind Merkmale der rheinischen Bauschule, wie sie sich gegen die Jahrhundertwende herausgebildet hat und noch in einigen anderen Bauten auf außerdeutschem Gebiet ihren Einfluß geltend machte (Maastricht, Roermond) [86]).

Erweist sich die Gruppe der belgischen Bauten als Ausstrahlung der niederrheinisch-kölnischen Hochromanik, so ergibt sich ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung durch die Tatsache, daß sie zum Teil Monumente enthält, die stilistisch und zeitlich vor den im rheinischen Gebiet erhaltenen einzuordnen sind. Wir konnten den Weg von der Quertonnenwölbung zur Längstonne schrittweise verfolgen. Es ergibt sich nunmehr von selbst die Betrachtung der für den Niederrhein charakteristischen Galerieform.

4. Schwarzrheindorf und die niederrheinische Gruppe.

Am Beginn der gegen Mitte des 12. Jh. in den nördlichen Rheinlanden sich entfaltenden Bautätigkeit stehen, außer den soeben erwähnten belgischen Kirchen, zwei lokal und zeitlich unmittelbar benachbarte, an welchen sich das Motiv der Zwerggalerie endgültig zu einer Sonderform entscheidet. Es ist das Bonner Münster und die auf der anderen Rheinseite liegende Doppelkapelle von Schwarzrheindorf [87]). Die Ostpartie des Münsters entstand als Erweiterungsbau unter dem Stiftspropst Gerhard von Are (1126—1169), die Doppelkirche war die Burgkapelle, welche sich der Kölner Erzbischof Arnold von Wied auf seinem Familiensitz errichten ließ.

Das genaue Weihedatum von 1151 für Schwarzrheindorf bietet einen willkommenen Ausgangspunkt.

---

85) Inv. VIII/3, S. 78.

86) In diese Gruppe wäre noch der Vollständigkeit halber die Liebfrauenkirche zu Roermond nachzutragen. Errichtet zwischen 1219 und 1224, verbindet sie die niederrheinischen Vorbilder unter Verwendung aller Einzelformen. Literatur: Vermeulen, Handboek tot Geschiedenis der Nederlandschen Bouwkunst, I. Bd., Taf. 24.

87) Inv. V/3. Von Bonn und Schwarzrheindorf geht auch die Anlage des nur als Ruine erhaltenen Chors der zwischen 1167 und 1191 erbauten Kirche von Merten (Kreis Bonn) aus. Im oberen Geschoß ist der Rest einer kleinen Zwerggalerie sichtbar, die sich in Doppelarkaden öffnet. Lit. Inv. V/3, S. 317. P. Clemen, Restaur. Bericht in: Jahresber. d. Prov. Komm. f. d. Denkmalpflege I, 1896, S. 38.

Der Bau nimmt in jeder Hinsicht eine außergewöhnliche Stellung ein. Als Doppelkapelle entstand er nur 15 Jahre nach der S. Godehardkapelle in Mainz. Aber welch ein Abstand zwischen beiden, wenn man sich die verschiedene Lösung der gleichen Bauaufgabe klar macht. In Mainz ein einfacher, würfelförmiger Baukörper mit angebautem Chorjoch und Apsis; in Schwarzrheindorf dagegen eine unerhörte Bereicherung des Grundrisses durch Vermischung einer kreuzförmigen Anlage mit dem rheinischen Dreikonchensystem. Die Unterkirche bestand vor ihrer Erweiterung nach Westen aus einem fast gleicharmigen Kreuz, in dem nur das Chorjoch eine größere Länge hat.

Abb. 26 In der Oberkirche ändert sich die Raumform. Zunächst ist ihre Ausdehnung nach allen Seiten um einen Rücksprung der Außenmauern von ca. 1,50 m geringer. Das hat zur Folge, daß die Konchen, mit Ausnahme der östlichen, nicht mehr wie im Untergeschoß aus der Mauerstärke ausgespart werden können. Es ergibt sich also ein gerader Abschluß der Querschiffe auch im Innern. Diese lebhafte Gliederung und Gruppierung verschiedener Räume zeigt sich auch am Außenbau. Der Rücksprung zwischen den Geschossen bietet Raum für eine Zwerggalerie, deren formale Funktion geradezu darin besteht, den Übergang zu vermitteln, und zugleich dem Untergeschoß den oberen Abschluß zu geben. Diese Anordnung einer Galerie zwischen zwei Stockwerken entspricht dem Zentralbautypus, der sich vom Theoderich-Grabmal an, über die Münchener Miniatur (s. S. 85) bis zur Johanneskirche in Worms und dem Sechseckbau der Komburg verfolgen läßt. Die Galerie läuft um den ganzen Bau und erhält in Schwarzrheindorf eine erhöhte Bedeutung als Umgang durch ihre Breite von 1,15 m, eine Brüstung von etwa der gleichen Höhe und durch Türen, die ins Innere der Oberkirche führen. In Mainz, Speyer und an allen mittelrheinischen Bauten waren die Galerien zwar begehbar, aber nicht eigentlich zur Benutzung angelegt worden. Hier nun tritt zum erstenmal neben die formale Bedeutung der Zwerggalerie eine praktische, und die damit gestellte Bauaufgabe hat der Künstler mit einer überraschenden Originalität gelöst. Nicht, daß er die noch an der Godehard-Kapelle verwendete Reihung einzelner Arkaden mit Quertonnen auf einen breiteren Gang übertragen und zur bequemen und ungefährlichen Benutzung eine Brüstung angebracht hätte. Die Form der Ringtonne wurde im gleichen Augenblick gefordert, da man der Benutzbarkeit der Zwerggalerie eine erhöhte Bedeutung zukommen ließ. Wer die mittelrheinischen Galerien einmal begangen hat, erinnert sich des unangenehmen Gefühls, fast bei jedem Schritt unter einem quer zur Bewegungsrichtung liegenden Architrav hindurchschreiten zu müssen. Ganz abgesehen dabei von der geringen Höhe der Galerie, die bei Quertonnenwölbung praktisch nur bis zum oberen Kapitellrand, bei Längs-

tonnenwölbung wenigstens um die halbe Galeriebreite über den Arkadenscheitel reicht, jedoch auch höher angesetzt werden kann. Von den Quertonnengalerien sind eigentlich nur die der großen Dome bequem zu begehen; S. Paul in Worms, Fritzlar und S. Godehard in Mainz sind bedeutend niedriger. An einem kleinen Bau wie Schwarzrheindorf hätte man auf eine angenehme Raumwirkung verzichten müssen, wenn man die Quertonne nicht durch eine Längstonne ersetzt hätte. Die zweite Möglichkeit, einen geschlossenen Raum zu schaffen, wäre die gewesen, die Galerie nach dem Dachstuhl offen zu lassen. Beispiele dafür bieten die Galerien der Komburg, der Stiftskirche von Carden und von Nicolas-en-Glain. In Schwarzrheindorf, einem so vollständig auf Raumwirkung aller Teile angelegten Bau, ist jedoch die Einwölbung der Galerie mit einer durchlaufenden Tonne die einzige folgerichtige Lösung. Nicht die erste, denn in der Westfassade von Trier war diese Form ja schon angewendet worden. Für den ganzen Niederrhein in der Folgezeit bestimmend wurde sie erst mit Schwarzrheindorf.

Die räumliche Geschlossenheit der Zwerggalerie geht noch um einen Grad weiter als das schon in Speyer und seinen Nachfolgebauten der Fall gewesen war. Die Zwerggalerie ist nicht mehr allein eine Zersetzung der Mauermasse mit räumlichen Werten, sondern diese sind in jeder Hinsicht als Einheit gestaltet und auf den Menschen bezogen. Säulen und Arkaden haben zwar an Monumentalität verloren, dafür aber eine unmittelbare Nähe zu menschlichen Proportionen gewonnen. Was man sich in Speyer nur als einen Kontrast vorstellen kann, drängt sich bei der Betrachtung einer Galerie wie Schwarzrheindorf auf; der Gedanke, da oben zwischen den Arkaden einen Menschen wandeln zu sehen [88]).

Es mag sich der Widerspruch dagegen erheben, daß die Form der Brüstungsgalerie hier in Schwarzrheindorf aus praktischen Gründen heraus entstanden sein soll. Wie die im heutigen Belgien liegenden Zwerggalerien

---

88) Nach dieser Würdigung des Umgangs von Schwarzrheindorf wird es nicht mehr nötig sein, die Auffassung E. Kubachs, op. cit. S. 75, es handele sich im Grunde hier gar nicht um eine Zwerggalerie, abzuweisen. Gerade diese wohldurchdachte Variante des Motivs sollte über den Rahmen dessen hinausgehen, was man Zwerggalerie nennt? Das Entscheidende an der Galerie von Schwarzrheindorf ist der räumlich geschlossene Umgang. Die konstruktiven Möglichkeiten der Ringtonne sind jedenfalls sekundär, wie auch an den folgenden kölnischen Galerien. Man hat Nischenreihen und Blendarkaden mit Zwerggalerien bezeichnet, obwohl von der räumlichen Ausdehnung, die von einer solchen gefordert werden muß, dort keine Rede sein kann. Warum soll dieses schulbildende Beispiel des Niederrheins, die erste mit Längstonne und Brüstung versehene Galerie, nicht als Zwerggalerie gelten dürfen? Mit Schwarzrheindorf beginnt die Entwicklung am Niederrhein. P. Plemen, Die Kunst im staufischen Zeitalter. In: Schultes, Tausend Jahre deutscher Geschichte und deutscher Kultur am Rhein. Düsseldorf 1925, S. 127.

zeigen, ist, bevor die am Niederrhein entwickelte Galerieform nach den westlichen Teilen der Kirchenprovinz ausstrahlen konnte, die andere, deren Säulen bis zum Boden herabreichen, allein bekannt gewesen und hat sich überall da erhalten, wo die geringe Größe eines Baus von vornherein die Anbringung einer tieferen Galerie ausschloß.

Exkurs.

An dieser Stelle muß nun der in der Literatur gelegentlich aufgetretene Gedanke geprüft werden, ob die ausgesprochen räumliche Ausgestaltung der Zwerggalerie des niederrheinischen Gebietes vielleicht auf Lauben oder Laubengänge des Profanbaus zurückgehe. Im Zusammenhang mit den skandinavischen Holzkirchen erwähnt Semper[89]) gerade die kölnischen Galeriebauten. Der Nachweis einer derartigen Verbindung hochromanischer Galerieformen mit alter nordischer Holzbautradition scheitert zunächst an dem Mangel sicher datierten Vergleichsmaterials. Was sich in den skandinavischen Ländern an solchen Formen erhalten hat, stammt aus dem 12. Jh. und enthält eine große Zahl von so typischen Steinbauformen, daß eine Trennung von heimischem Holzbau und fremden Anregungen durch den Steinbau nicht durchzuführen ist.

Die Mastenkirche von Borgund hat im Untergeschoß eine um den ganzen Bau herumgeführte Laube[90]). Auf einer Holzbalustrade stehen die Arkaden. Das Gleiche gilt von Eidsborg[91]). Der Blick in den Laubengang zeigt wiederum eine Brüstung als Träger der kleinen Stützen und hölzernen Arkaden. Die Form der Säulen enthält in allen Teilen eine Erinnerung an den Steinbau, Basen in Würfelform wie umgedrehte Kapitelle, Kapitelle ebenfalls in Würfelform. Als drittes Beispiel mag noch die Kirche von Gol genannt werden[92]), wo sich die gleiche Laube im Untergeschoß findet. Borgund und Gol werden von Boethius auf ca. 1150 datiert. Sie scheiden damit für eine direkte Mitwirkung beim Entstehen der „kölnischen" Zwerggalerien, wie sie Semper annehmen wollte, aus. Aber gerade die Tatsache ihrer gleichzeitigen Entstehung bringt sie dennoch mit den rheinischen Galerien in einen typologischen Zusammenhang. Das Gemeinsame besteht in dem räumlich geschlossen Laubengang und in der rund um den Bau geführten Anordnung dieses Motivs. Inwieweit in der Mitte des 12. Jh. in rheinischen Gebieten der Profanbau Formen kannte, die mit denen der genannten skandinavischen Holzkirchen übereinstimmten, bleibt

---

89) G. Semper, Der Stil, München 1863, S. 297.
90) Gerda Boethius, Hallar, Tempel och Stavkyrkor, Stockholm 1931, S. 100.
91) Boethius, a. a. O., S. 46.
92) Boethius, a. a. O., S. 46.

wohl immer unbeweisbar. Hermann Phleps [93]) konnte sich auch nur in allgemeinen Vermutungen äußern.

Aber der Gewinn einer solchen Erkenntnis sollte nicht zu gering eingeschätzt werden. Die Laubengänge sind tatsächlich in ihrer Ausgestaltung aus einem Raumgefühl entstanden, das weder die südlichen Länder noch die des Westens in diesem Maße gekannt haben. Es hat sich, wie Phleps zeigen konnte, in Skandinavien und Siebenbürgen bis heute erhalten und bleibt auch durch fremde Einflüsse, die eine andere Technik oder neue Schmuckformen bringen, unberührt. Als Raumempfinden ist es das Primäre und daher geeignet, in den verschiedensten Variationen wiederzukehren. So gesehen, haben die Worte Sempers auch heute noch Berechtigung: „Die weitsäulige, niedrige Holzlaube der nordischen Holzkirchen bleibt als räumliches Motiv ein unbestreitbares Eigentum des Nordens“ [94]).

In diesem Zusammenhang gehört die Vermutung Clemens, daß der Burgenbau mit seinen Pallasformen auf die Ausbildung der Galerien eingewirkt haben könne [95]).

Eine direkte Einwirkung läßt sich nicht belegen, da auch in diesem Falle eine vor der 2. Hälfte des 12. Jh. entstandene Burg mit Pallas nicht nachzuweisen ist. Die Pfalzen mit einer Reihe von Arkaden als Fensteröffnungen sind alle in der hochromanischen Zeit des ausgehenden 12. Jh. entstanden. So Eger 1180—1190 [96]), Gelnhausen 1190 [97]), die Wartburg [98]), deren Verbindung mit Schwarzrheindorf ja schon ausgesprochen worden ist, wurde ebenfalls 1180—90 errichtet. Wimpfen [99]) und Münzenberg gegen 1200.

Sehen wir uns die Form der Arkadengänge an der Wartburg etwas genauer an, so läßt sich neben dem Motiv der von Säulen getragenen Bogen eine andere Übereinstimmung mit den Zwerggalerien feststellen. Die Loggien öffnen sich nicht nach einem Raum, sondern nur nach einem Gang von 2 m Breite. Dieser ist nach oben mit einer flachen Decke geschlossen. Die Säulen stehen auf einer Brüstung und die Rückwand der Galerie wird von einer beträchtlich starken Mauer gebildet, die den eigentlich konstruktiven Abschluß des Gebäudes darstellt. Zwischen dem vorgelegten Gang

---

93) H. Phleps, Ost- und westgermanische Baukultur. Berlin 1934, S. 18, 19.
94) Semper, a. a. O., S. 298.
95) Schroers-Clemen, Die Weihinschrift von Schwarzrheindorf. Ann. d. hist. Ver. 81, 1906, S. 276.
96) Oskar Schürer, Die Kaiserpfalz zu Eger. Berlin 1934.
97) L. Bickell, Die Kunstdenkmäler des Kreises Gelnhausen. Marburg 1901.
98) G. Voss, Die Wartburg. Heft XLI der Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Jena 1907, S. 124.
99) Die Bearbeitung im Inv. ungenügend. Vergl. Dehio, Handb. IV.

und den bei Phleps erwähnten Vorhallen des germanischen Profanbaus besteht also grundsätzlich kein Unterschied, und es ist nur eine Frage der wissenschaftlichen Methode, hier einen Zusammenhang anzunehmen oder nicht. Die kontinuierliche Entwicklung des Galeriegedankens innerhalb der deutschen Pallasbauten hat Swoboda [100]) versucht nachzuweisen. Wir möchten bezweifeln, ob der von ihm zum Ausgangspunkt genommene Grundtypus wirklich allein die römische Portikus-Villa gewesen ist. In den skandinavischen Ländern haben solche Bauten sicher nie gestanden. Es würde zu weit führen, wenn man hier zu den Ergebnissen Swobodas Stellung nehmen wollte, aber eine Andeutung mag noch dazu gemacht werden. Die von Swoboda scharfsinnig entwickelte Funktion des Interkolumniums [101]) führt zur Unterscheidung von struktiven und astruktiven Fassaden. Zur Charakteristik der Entwicklung des Galeriemotivs verwendet, bestätigt sich das von uns auf andere Weise schon ermittelte Resultat. Die französischen Blendgalerien behalten immer den struktiven Aufbau, während in Deutschland die astruktive, mehr optische Form der wandauflösenden Öffnung in den Vordergrund tritt und folgerichtig zur Entstehung räumlich ausgedehnter Galerien führt. Diese Entwicklung findet dann am Niederrhein den endgültigen Abschluß. Um die historische Stellung ähnlicher Raumformen in Italien, wie etwa des Fondaco dei Turchi in Venedig und der anderen von Swoboda zitierten Bauten, klarzustellen, wäre eine Revision der Architekturgeschichte des Profanbaus in Italien notwendig, die mit der für die kirchliche Baukunst schon begonnenen Hand in Hand gehen müßte. Für den Gang der Badia bei Orvieto [102]), der, in der Mauerstärke liegend, eine große Verwandtschaft zu deutschen Zwerggalerien zeigt, hat Swoboda keinen italienischen Vorläufer finden können. Umgekehrt fällt es ihm schwer, die Eigenarten der Wartburg gegenüber dem Fondaco dei Turchi zu erklären. Diese bestehen in der großen Geschlossenheit der Arkadenreihen oder, in unserer Weise ausgedrückt, in der Geschlossenheit der Gänge.

Wenn aus dem frühmittelalterlichen Burgenbau keine Beispiele für das Vorhandensein von Galeriemotiven überliefert sind, so gibt es doch wenigstens einige Belege dafür in alten Klosteranlagen. So zeigt das schon
Abb. 39 erwähnte Abtshaus von Canterbury an der Fassadenseite und an der Längswand des Gebäudes eine Reihung von Arkaden, die keine Fenster sein können, viel eher an den Teil eines im Obergeschoß liegenden Kreuzganges erinnern. Eine sehr ähnliche Form des Abtshauses ist im Grundriß des St.
Abb. 38 Gallener Plans überliefert. Dieser Typus des Klostergebäudes läßt sich bis

[100]) K. Swoboda, Römische und romanische Paläste. Wien 1919.
[101]) K. Swoboda, a. a. O., S. 145.
[102]) K. Swoboda, a. a. O., S. 266.

in die Zeit der reifen Romanik hinein verfolgen. Das für die Entstehung der Zwerggalerien wichtigste und früheste belegbare Beispiel jedoch findet sich in Trier, wo schon in der Westfassade des Domes die Keimzelle aller weiteren Entwicklung festgestellt werden konnte, in der jüngst restaurierten Hoffront des ebenfalls in der Zeit von 1040—60 erbauten Simeonsstifts[103]). Vor dem eigentlichen Raum ist auch hier, wie in den viel späteren Burgen, — hier ließe sich wiederum der Portalbau der Groß-Komburg anführen — ein Korridor angelegt, der „sich innerhalb der Fassadenfläche nur mehr als ein Rhythmus in der Abwechslung der rundbogigen Durchbrechung mit den Portikussäulen wahrnehmen läßt“ [104]). Swoboda sieht in seiner Entwicklungstheorie die Dinge immer nur zu sehr von der Seite der Reduktion antiker Formen her. Diese Reduktion, möchte man ihm entgegenhalten, ist aber auch Ausdruck eines Aktivismus, der von den überlieferten Formen das ausschaltet, was ihm innerlich fremd ist, das Verhältnis von körperhaft gebauten Stützen und lastenden Bogen; an Stelle dessen setzt er die neue Funktion des an sich gleichen Gebildes durch Akzentuierung der Arkadenöffnung. Im gleichen Grade wie nun diese Öffnung den dahinterliegenden Raum sichtbar werden läßt, entwickelt sich die Galerie als räumliches Gebilde, welches sich von einfachen Arkadenreihungen grundsätzlich unterscheidet[105]). Abb. 40

Die Abschweifung in den Profanbau kann damit abgeschlossen werden. Sie war notwendig geworden, um das Auftreten der Galerie von Schwarzrheindorf mit allen ähnlichen Formen, die sich ebenfalls im nordeuropäischen Gebiet finden, in Zusammenhang zu bringen. Wir können den Gedanken damit abschließen, daß es sowohl vor der Mitte des 12. Jh. als auch nachher in Deutschland und den ihm künstlerisch verwandten Ländern genug Raumformen gab, die mit Schwarzrheindorf eine typische Gruppe bilden, wenn auch der Mangel an erhaltenen Werken eine zusammenhängende Ableitung unmöglich macht.

Bonn, Münster. Koblenz, S. Castor.

Der in Schwarzrheindorf ausgebildete Umgang wird in Bonn mit veränderter Funktion an eine niederrheinische Apsis übertragen. Die Erbauung dieser Teile geschah unter dem Propst Gerhard von Are 1126—1169. Er

---

[103]) Bunjes, Irsch, Kentenich, Kutzbach, Lückger, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier, Düsseldorf 1938, S. 491. Das Werk wird im Folgenden zitiert: Kircheninventar Trier 1938.

[104]) K. Swoboda, a. a. O., S. 208.

[105]) Selbst der Raum hinter den Säulen eines antiken Peripteros wird nie als solcher beabsichtigt, ist vielmehr lediglich der schattig-dunkle Hintergrund, von dem sich die Säulenreihen als rundplastische Formen abheben sollen.

hatte den Chor nach Osten verlängert und die Apsis mit zwei Flankierungstürmen so angelegt, daß sie durch eine gleichmäßige Geschoßteilung zu einer einheitlichen Ostfassade zusammengefaßt wurden [106]). Das Schema der Trierer Westfront wird damit in reicherer Durchführung wiederholt. Über einem nur durch die Fenster der Krypta belebten Sockelgeschoß erhebt sich eine Blendbogengliederung, die von einem oberen und einem unteren Gesims abgeschlossen wird. Die Gesimse laufen in gleicher Höhe an der Apsis und an den Türmen. Im nächsten Geschoß, dem der Fenster, wird die Übereinstimmung fortgeführt.

Darüber erhebt sich der Abschluß mit der Zwerggalerie. Die Höhe der Brüstung ist außen nicht angedeutet, wie später in den Kölner Bauten durch den Plattenfries. Die Galeriearkaden folgen der unteren Einteilung, indem auf jede Bogenblende drei Arkaden entfallen. Die Trennung der so entstehenden Gruppen geschieht durch hintereinandergestellte Doppelsäulen, die über den Halbsäulen des Fenstergeschosses stehen. Eine ähnliche rhythmische Aufteilung der Säulenreihe hatte die Speyerer Apsis schon aufzuweisen gehabt. Es geschah dort nur durch Vergrößerung der mittleren Galeriearkade. Alle anderen mittelrheinischen Bauten haben dann dieses Motiv aufgegeben, denn die Akzentuierung einzelner Gruppen durch Erhöhung der Arkaden konnte nur auf Kosten der horizontalen Wirkung der Galerie geschehen [107]). Hier ist der Anfang gemacht, diese Gruppierung in der Weise durchzuführen, daß eine rhythmische Beziehung zwischen allen Geschossen der Apsis zustande kommt, ohne Aufgabe der dem Galeriemotiv zugehörigen horizontalen Bewegungsrichtung.

Abb. 35 Im Innern der Galerie, die keine große Breite hat (ca. 0,75 m), wird die Schwierigkeit einer Ringtonne mit so starker Wölbung dadurch umgangen, daß man die Joche mit kleinen Kreuzgewölben schließt, die aber auf der Rückseite nicht in die Mauer eingebunden, sondern mit kleinen Konsolen abgefangen werden. Diese Wölbung erscheint auch an späteren niederrheinischen Bauten, z. B. in Koblenz, S. Castor. Die Höhe der Brüstung entspricht annähernd der Galeriebreite. Die Raumverhältnisse des Galerie-Innern ist 1 : $1^1/_2$. In Schwarzrheindorf hatte sie 1 : 2 betragen. Sie paßt sich hier den durch die Apsis gegebenen Bedingungen an.

Der neue Apsidentyp wird von dem unmittelbar sich anschließenden Neubau von S. Castor in Koblenz übernommen und mit geringen Veränderungen, wozu vor allem eine zunehmende Rhythmisierung der Galerie gehört, bis in die spätromanische Zeit am Niederrhein beibehalten.

---

[106]) P. Clemen, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Bonn. Inv. V/3, S. 51.

[107]) Vergl. die kleine Studie von G. Humann, Stützenwechsel in der romanischen Baukunst. Straßburg 1925.

In der Ostapsis von S. Castor in Koblenz ist die Innenwölbung der Bonner Zwerggalerie wiederholt. Der Neubau wurde unter dem Propst Bruno II., dem späteren Erzbischof von Köln, begonnen und kurz nach seinem Tode 1208 geweiht. Von Osten nach Westen fortschreitend entstand zuerst die Apsis. Da Bruno von 1182 an Propst war, läßt sich der Beginn der Arbeiten wohl in die 80er Jahre verlegen [108]).

Im einzelnen bildet die Galerie von S. Castor die Verbindung von Bonn und Schwarzrheindorf. Von Bonn ist die Gesamtaufteilung der Apsis und die Wölbung der Galerie mit kleinen Kreuzgewölben übernommen, von Schwarzrheinhof die Aufteilung in Gruppen. Zwischen den Doppelsäulen sind glatte Mauerteile stehen geblieben. In dieser Art bildet die Trennung der Arkadengruppen eine hemmende Unterbrechung des Rhythmus. Erst S. Gereon findet die Lösung mit dem übereck gestellten Pfeiler, dessen nur wenig sichtbare Seitenflächen den besten Übergang bilden von der einen Arkadengruppe zur anderen. Abb. 36

Auch die Brüstung beginnt sich in S. Castor auszuscheiden. Über einem kräftigen Gesims erhebt sie sich als Unterbau für die Arkaden, ist aber noch ungegliedert, in S. Gereon dagegen mit dem Plattenfries besetzt. Die Kleeblattblenden sind gleichfalls von S. Castor vorgebildet, und dann an den Kölner Bau übernommen worden.

Die Kölner Zwerggalerien.

Die Ostapsis des 1191 geweihten Anbaus von S. Gereon führen in der Ausgestaltung der Zwerggalerie die in Bonn und Koblenz begonnene Entwicklung fort, wozu eine weitere Anregung durch die in Schwarzrheindorf ausgebildete Ringtonne kommt [109]).

Von Bonn wird die Zusammenfassung aller Baukörper zu einer großen Fassade mit durchlaufender Geschoßteilung an Apsis und Flankierungstürmen übernommen. Die Gruppierung der Arkaden geschieht aber nicht mehr durch stehenbleibende Wandpfeiler, sondern durch einen gesondert bearbeiteten, mit Sockel und Kapitell versehenen Pfeiler, der übereck gestellt und von vier Arkadensäulen begleitet ist.

Die Höhe der Brüstung wird durch den unter den Arkaden angebrachten Plattenfries bezeichnet. Obwohl das trennende Gesims erst zwischen dem Fries und den Arkaden liegt, besteht kein Zweifel an seiner Zugehörigkeit zum Galeriegeschoß, wie ein Blick auf die Stockwerkteilung an den Türmen zeigt.

---

108) Bock II; Dehio, Handb. IV. Fritz Michel, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Koblenz, Düsseldorf 1937, S. 75.

109) Inv. VII/1, S. 1.

Das Innere der Galerie überrascht durch seine Geräumigkeit. Die Breite beträgt ca. 1,40 m, die Höhe bis zum Scheitel der ringsum laufenden Tonne ca. 2,60 m. Das ergibt eine Raumproportion von 1 : 1,8, also fast gleich der in Schwarzrheindorf. Die innere Höhe der Brüstung hat sich auf ca. 95 cm verringert, während sie noch in Bonn und Schwarzrheindorf der Galeriebreite entsprochen hatte. In dieser Veränderung der Raumverhältnisse macht sich die in Schwarzrheindorf angebahnte, dann aber in Bonn nicht ganz zum Durchbruch gekommene Tendenz bemerkbar, die zu einer stärkeren Ausbildung der Zwerggalerie als Laubengang hinzielt. Mit S. Gereon ist die endgültige Form der niederrheinischen Zwerggalerie fertig ausgebildet. Sie wird von einer Reihe folgender Bauten bereichert, aber in ihrer wesentlichen Erscheinung nicht mehr verändert.

Zeitlich an S. Gereon schließt sich S. Aposteln an. Auch für die Datierung dieser Zwerggalerie kommt aus der Baugeschichte der Kirche nur derjenige Teil in Frage, aus welchem Angaben über die Entstehung der Ostpartie entnommen werden können. Als terminus post quem ist der Brand von 1192 anzunehmen[110]). Aus dem Vergleich der konstruktiven Einzelheiten mit der fast gleichzeitigen Anlage von Gross St. Martin und Neuss kommt Kubach zur Ansetzung der von Aposteln ausgehenden Bauten wie folgt: Aposteln von 1192 an, Gross St. Martin von 1192 an, Neuss 1209 beg., S. Kunibert 1226 Weihe der Ostteile, Brauweiler 1200—1220. Diese Datierung wird durch die Formen an der Zwerggalerie bestätigt. Sie sind entwickelter als S. Gereon und zeigen anderseits noch nicht die kommende Auflösung wie sie sich in Kunibert leise andeutet. Mit Großmartin und Maria im Kapitol bildet S. Aposteln eine auch an der Durchführung der Zweischaligkeit im Innern zu erkennende Gruppe.

Die Zwerggalerie von S. Aposteln ist in ihrer Anlage und Ausführung mit keiner anderen vergleichbar. War sie bisher nur ein dekoratives Mittel zur Belebung der Apsisfassaden gewesen, so tritt sie jetzt als Träger des stärksten ästhetischen Akzents im ganzen Ostbau in Erscheinung. Indem sie sich auch an den Nebenapsiden und den dazwischenliegenden Türmen ausbreitet, bindet sie die Gruppe der einzelnen Raumkörper zu einer Einheit zusammen, bevor diese sich aus dem massigen Unterbau in die Giebel und Türme aufzulösen beginnt. An der Galerie ist die Rhythmisierung streng durchgeführt. Über jeder Bogenblende der unteren Geschosse steht eine Gruppe von drei Galeriearkaden, getrennt durch übereck gestellte Pfeiler mit vier Säulen an den Ecken. Die übrigen Säulen sind nicht nur verdoppelt, sie tragen auch noch einen kleinen Pfeiler als Kernstütze zwi-

---

[110]) Inv. VI/4, S. 102. J. Busley, Die Dreikonchenanlagen von S. Aposteln und Groß St. Martin, Festschrift Clemen 1926.

schen sich. Der Plattenfries gibt wie in S. Gereon die Brüstungshöhe an, ist aber jetzt auch nach unten durch ein Gesims abgetrennt.

Das Innere der Galerie entspricht mit seinen Maßen der gleichen Proportion des Galerieraumes wie S. Gereon: Die Höhe beträgt 3 m, die Breite 1,70 m; das Raumverhältnis ist 1 : 1,8.

Die heutige Dreikonchenanlage von Gross St. Martin entstand nach dem Brand von 1185. Zur Zeit des Abtes Simon (1206—1211) werden von dem Klosterbruder Rudengerus „in edificio ecclesie nostre fideliter laborans“ [111]) testamentarisch 7 Mark und 30 Denare zum Ankauf von Steinen vermacht. Weitere Nachrichten über Fortgang und Abschluß der Arbeiten sind nicht erhalten. Die Bauarbeiten werden sich bis gegen die Mitte des 13. Jh. hingezogen haben. Planung und Ausführung der Apsiden stehen dem um 1200 ebenfalls im Bau befindlichen Ostbau von S. Aposteln so nahe, daß man mit dem gleichen Baumeister rechnen darf.

Die Zwerggalerie entspricht in allen Teilen fast genau derjengen von Aposteln. Die Maße betragen: Breite 1,58 m, Höhe 2,90 m, Brüstungshöhe 1 m, woraus sich wieder die Proportion 1 : 1,8 ergibt.

Die Aufteilung der Galerie in Dreiergruppen, der trennende Pfeiler, übereck gestellt mit vier begleitenden Säulchen, der Plattenfries, von der Fensterzone durch ein rundes Profil abgetrennt — das alles ist uns schon begegnet.

Wiederum gleichzeitig ist Maria im Kapitol. Die Zwerggalerie stammt aus der Zeit des um 1200 vorgenommenen Umbaus des Ostchores [112]). Dessen untere Teile wurden verstärkt, die oberen vollständig neu errichtet. Sie setzen die Ostteile von S. Aposteln und St. Martin voraus. Denn die Zerlegung der Innenwand in zwei Schalen wird trotz einiger Schwierigkeiten den unteren älteren Teilen aufgezwungen, indem man die Außenmauer etwas nach außen rückt, um so die nötige Breite für den inneren Umgang zu erhalten.

Hier drängt sich noch einmal die Frage auf, ob nicht die Längstonne der Zwerggalerie an den zweischalig konstruierten Apsiden doch eine statische Funktion zu erfüllen habe. Natürlich bewirkt diese Art der Einwölbung des Galerieraumes einen Druck auf die Rückwand der Galerie. Der nach außen wirkenden Last des Kuppelgewölbes steht die der Tonne entgegen. Alle diese Funktionen der seit Schwarzrheindorf am Niederrhein üblichen Wölbung sind aber erst in den späteren Kölner Bauten sekundär bedeutungsvoll geworden. Die Bonner Apsis und S. Gereon sind nicht zweischalig und haben dennoch die Längstonne. Außerdem würde deren Er-

[111]) Inv. VII/1, S. 340. Rahtgens, Zur Altersbestimmung des Chorbaus von Groß St. Martin, Z. f. chr. Kunst 25, 1912, Sp. 289.

[112]) Inv. VII/1, S. 177.

klärung aus statischen Überlegungen die Brüstung nicht deuten können, die ganz wesentlich zu dem räumlichen Ganzen aller mit einer einzigen Tonne gewölbten Galerien gehört.

Die Beschränkung in den Maßen macht sich auch in der geringeren Breite der Galerie geltend. Sie ist keineswegs stilgeschichtlich symptomatisch. Die spätere Galerie von S. Kunibert ist von der gleichen Geräumigkeit wie alle anderen Kölner Umgänge.

Die Maße für Maria im Kapitol betragen: Breite 1 m, Höhe 2,20 m, Brüstungshöhe 0,70 m. Am Äußeren setzt sich nun ebenfalls in Nachfolge von S. Aposteln und Gross St. Martin der Plattenfries von der Fensterzone durch ein rundes Profil ab und bildet mit den Arkaden ein einheitliches Geschoß. Der geringeren Breite der Blenden entsprechend, gruppieren sich die Arkaden zu je drei, die Brüstungen sind von vier Säulchen ohne übereck gestellten Pfeilerkern getrennt.

Die Galerie von S. Kunibert ist für das stadtkölnische Gebiet die letzte an einer halbrunden Apsis. Etwa gleichzeitig entstand noch die untergegangene Galerie von Maria Lyskirchen. Über den Zeitpunkt, in welchem die Apsis von S. Kunibert fertiggestellt war, sind wir recht genau unterrichtet. Der Beginn des Umbaus läßt sich auf etwa 1215 festlegen[113]). Um 1222 waren die Neubauten schon so weit gediehen, daß man im Hauptchor Reliquien beisetzen konnte. Ferner findet sich in dem Memoirenbuch von S. Kunibert die Angabe, daß der Dechant Constantin die Hauptapsis mit Blei decken ließ. Da dieser Dechant vor 1224 gestorben ist, läßt sich die Fertigstellung der Apsisgalerie ebenfalls vor 1224 festlegen.

Die hohe und schlanke Apsis forderte hier für die Einteilung des Blendensystems ein anderes Schema. Die Fenster und Blendfenster sind so schmal geworden, daß sie nicht mehr Basis einer Gruppe von drei Galeriearkaden sein können. So treten nur zwei Arkaden auf, durch gerade gestellte Pfeiler mit seitlich begleitenden Säulchen. Im übrigen sind die Stützen hintereinander angeordnete Doppelsäulchen. Da der zur Verfügung stehende Raum selbst für zwei Arkaden noch etwas zu klein ist, werden die Bogen etwas gestelzt, ebenso im Fenstergeschoß. Das Innere der Galerie ändert das Tonnengewölbe in der Weise ab, daß hier keine regelmäßige Wölbung angewandt ist, sondern eine Art Kreuzgratgewölbe auf trapezförmigem Grundriß. Die Maße sind: Breite 1,40 m, Höhe 2,90 m, Brüstungshöhe 0,85 m. Die Galerie hat also wieder die geräumige Raumproportion von 1 : 2.

Alle erwähnten Einzelheiten dieser Zwerggalerie zeigen ein merkwürdiges Abnehmen der schöpferischen Leistung. Das Motiv wird nur mehr angewandt, anstatt, wie noch in Aposteln und Gross St. Martin, aus dem

[113]) Inv. VI/4, S. 231; VII/1, S. 18.

einheitlichen Gesamtplan heraus entwickelt zu sein. Der Plattenfries ist vollends aufgegeben worden, und der seitliche Anschluß an die Türme wird nur mit Mühe erreicht, weil hier außerdem der Treppenaufgang zur Galerie untergebracht werden mußte.

Dennoch fällt auch diese Galerie nicht aus dem für das ganze niederrheinische Gebiet bestimmenden Rahmen. Ihre Räumlichkeit ist stark ausgebildet und nur am Außenbau macht sich ein Verflachen der Formen bemerkbar.

Die Stiftskirche S. Quirin in Neuss[114]) ist der letzte große Umbau einer romanischen Anlage in der rheinischen Spätromanik. Wie in Köln an S. Aposteln und Gross St. Martin wird auch hier der Ostteil mit einer reichen Dreikonchenanlage ausgestattet. Die Zwerggalerien sind in der an Kölner Kirchen ausgebildeten Form übernommen. Nach außen werden die Arkaden durch gruppierte Säulen im Rhythmus der unteren Geschosse aufgeteilt, im Innern die Galerie durch ein einheitliches Tonnengewölbe geschlossen. Der Plattenfries ist als Verkleidung der Brüstung aufgegeben und zwischen die beiden unteren Geschosse gelegt, ebenfalls gruppiert. Im Außenaufbau der Apsis entsteht durch diese Anordnung eine ungünstig wirkende Stockung. Das Untergeschoß ist zu hoch, um eine derartige Trennung als notwendig erscheinen zu lassen. Die Absicht, die sehr gestreckten Proportionen der Apsis durch horizontale Teilung zu mildern, ist zwar erreicht, jedoch auf Kosten der rhythmischen Einheit innerhalb der Apsisfassade. In den Raumproportionen folgt die Neusser Zwerggalerie dem Schema der Kölner Bauten. Mit einer Höhe von 2,60 m und einer Breite von 1,30 m ergibt sich das Verhältnis 1 : 2, wie etwa an S. Gereon.

Damit gehört Neuss, wie ja auch die Dreikonchenanlage verdeutlicht, zu der die rheinische Spätromanik weit ins 13. Jh. vertretenden Bautengruppe, deren Mittelpunkt S. Aposteln und S. Martin in Köln gewesen sind.

Brauweiler, Stiftskirche.

Die letzte in die Gruppe kölnischer Großbauten gehörige Zwerggalerie ist in Brauweiler. Sie bildet den Abschluß der halbrund geschlossenen Apsiden mit Zwerggalerie.

Die Errichtung der Ostteile war um 1220 bis zur Höhe der Türme angelangt. Danach wurden die Arbeiten eingestellt[115]).

In den Einzelheiten läßt die Apsis eine zunehmende Verselbständigung der Formen erkennen. Es fällt auf, wie zwischen den Geschossen keine Übereinstimmung der Felderteilung besteht. Die Vierzahl der Arkaden-

[114]) Inv. III/3, S. 69. J. Busley, Die Dome zu Neuß, Xanten und Kalkar, Tag.Ber. des Tags f. Denkmalpflege Köln 1930.

[115]) Inv. IV/1, S. 18. W. Bader, Die Abteikirche von Brauweiler, B. J. 133, 1928, S. 240.

gruppen steht mit den unteren fünf Bogenblenden in keinem Zusammenhang. Ebensowenig ist eine Verbindung der Galerie mit dem Plattenfries angestrebt. Die Galeriestützen wechseln zwischen einfachen Doppelsäulen, stärkeren Einzelsäulen und jenen diagonal gestellten Pfeilern mit vier Säulchen, die in Köln ebenfalls vorkommen. Letztere teilen die großen Gruppen ab, die Einzelsäulen wechseln dann mit den Doppelsäulchen. Die damit angestrebte Bereicherung macht den Mangel an Klarheit innerhalb der ganzen Apsis nur noch fühlbarer. Der Eindruck ist der einer Überladenheit mit Einzelformen ohne innere Disziplinierung. Der Plattenfries ist nicht mehr die Projektion des inneren Ganges auf das Äußere, was im Längenschnitt noch deutlicher in Erscheinung tritt.

Das Innere der Galerie endlich ist kein selbständiger Raum mehr mit klar überschaubaren Verhältnissen. Es öffnet sich auf die Außenschale der Kuppel. Der entstehende Raum ist ein Archaismus, wie er in Trier an der Westapsis zu Beginn der deutschen Zwerggalerie sich findet, aber von der reifen Romanik verdrängt worden war. Daß diese Auflösung der Galerie einer bestimmten Tendenz der Spätromanik entspricht, bestätigt die Wiederholung der gleichen Erscheinung an der Galerie des Limburger Domes. Sie liegt in der Verlagerung der künstlerischen Absichten von der klaren Raum- und Massengruppierung auf den struktiven Zusammenhang der einzelnen Raumteile im Innern des Kirchenraumes. Der Höhepunkt der niederrheinischen Romanik ist überschritten und die Entwicklung drängt auf eine allmähliche Ausscheidung der Zwerggalerie, die am meisten der romanischen Baugesinnung entsprochen hatte. Diese Ausscheidung konnte nur durch ein allmähliches Verdrängen geschehen, das sich an den polygonalen Galerien beobachten läßt, wo mehr die konstruktiven Teile die Oberhand bekommen. Sie war auch möglich durch mißverstandene, immer mehr ihres ursprünglichen Sinnes entleerte Anwendung, wie sie in Brauweiler begegnet, wobei aber — und das ist für die malerische Spätstufe rheinischer Romanik bezeichnend — die dekorative Funktion der Zwerggalerie im Außenbild der Apsis erhalten blieb.

Andernach, Liebfrauenkirche.

Eine südlich Kölns liegende Gruppe von halbrunden Apsidengalerien wäre noch ergänzend anzufügen. Zu ihnen gehören, neben dem schon erwähnten S. Castor in Koblenz, die Liebfrauenkirche in Andernach, die Kirche in Lonnig, S. Castor in Carden und S. Peter in Bacharach. Sie sind in ihrer künstlerischen Haltung von den kölnischen Bauten abhängig, zeigen aber daneben auch Einflüsse, die von den polygonalen Lösungen herkommen.

Nach den Ergebnissen Kleins ist die Andernacher Pfarrkirche von Erzbischof Johann von Trier (1189—1212) erbaut worden. Obwohl die Stadt dem Kölner Erzbischof unterstellt war, gehörte die Kirche als Eigenbesitz zu Trier und der Erzbischof hatte alles Interesse, diesen wichtigen Stützpunkt am Rhein mit einem repräsentativen Bau zu versehen[116]). Der damit angegebene Zeitraum läßt sich nun durch die 1208 erfolgte Weihe des Langhauses von S. Castor in Koblenz, dessen Emporen diejenigen von Andernach voraussetzen, enger umgrenzen. Da der Ostteil sicher der früheste ist, wird er wohl noch in die letzten Jahre des 12. Jh. gehören; er ist sicher vor 1208 entstanden.

In der Art wie das Äußere des Baues gestaltet ist, folgt Andernach den um die gleiche Zeit in Köln entstehenden Bauten von S.Aposteln und Groß St. Martin. Die Galerie ist wie dort eine Brüstungsgalerie, ihre Säulchen wechseln mit den in Köln üblichen Pfeilern, die übereck gestellt und von vier Säulchen begleitet werden. Eine Neuerung gegenüber den kölnischen Vorbildern ist die auf den Plattenfries übertragene Rhythmisierung, die schon in dem Stützenwechsel der Arkaden angeschlagen wurde. Damit tritt eine völlige Bindung sämtlicher Teile der Apsis nach einem in jedem Geschoß wiederkehrenden Prinzip ein. Den Pilasterfeldern des Sockels entsprechen die gleich großen Blendbogen im Fenstergeschoß und die beiden Arkaden mit dem zugehörigen Plattenfries. Noch sind die horizontalen Gesimse als trennende Glieder vorhanden, aber der in allen Geschossen gleiche Rhythmus der Aufteilung schwingt über diese Trennungen hinweg. Es besteht eine unausgesprochene, aber dennoch nicht weniger deutliche Betonung der Vertikalen, die nur deshalb so zurückhaltend ist, weil ihr die horizontalen Formen in vollendetem Gleichgewicht gegenüberstehen.

Im Innern zeigt die Galerie das gleiche Bild wie ihre kölnischen Verwandten, eine Brüstung und einheitliche Wölbung des ganzen laubenartigen Raumes. Die Maße sind entsprechend der im ganzen kleineren Apsis geringer. Auch daß immer nur zwei Arkaden eine Gruppe bilden, ist eine Folge davon.

Unmittelbar von Andernach ist die Kirche von L o n n i g abzuleiten[117]). Abb. 27
Sie wiederholt die Gesamtanlage und die schwellende Plastizität der Einzelformen, ebenfalls die Rhythmisierung des Plattenfrieses.

Die Stiftskirche von S. C a s t o r i n C a r d e n (zw. 1183 und 1247) hat trotz einer durch den als Baumaterial verwendeten Schieferbruch bedingten gröberen Ausführung, viel Verwandtes mit Andernach[118]). Der

---

116) P. Klein, Die Andernacher Bauhütte. Bonn 1932.
117) P. Klein, a. a. O., S. 61.
118) Dehio, Handb. IV.

Vertikalismus kommt hier noch stärker zum Ausdruck, indem alle senkrechten Glieder aus gleich breiten Lisenen gebildet sind und im Galeriegeschoß in entsprechenden Pfeilern ihre Wiederholung finden. Der Vertikalismus beginnt die horizontalen Gesimsbänder um ein Geringes zu übertönen. Seine größte Wirkung erreicht er mit der Auflösung der Galerie in Einzelgruppen, die nur noch durch den dahinterliegenden kontinuierlichen Raum als Einheit in Erscheinung tritt. Die trennenden Pfeiler haben die Breite der Lisenen und nehmen die ganze Tiefe der Brüstung ein, sind also eher ein Stück der Mauer. Sie tragen unmittelbar die Arkaden und nicht seitlich angestellte Säulchen, wie das in S. Castor in Koblenz noch der Fall war. So kann hier von einer Arkadenreihe keine Rede mehr sein. Aus der horizontalen Reihung ist eine horizontale Gruppierung geworden. Die Pfeiler sind — das muß betont werden — nur aus formalen Gründen anstelle der Säulen getreten, nicht etwa um der aufliegenden Last eine größere Stabilität zu geben. Es ist nämlich keine Wölbung der Galerie vorhanden. Diese öffnet sich nach oben in das offene Dach der Apsis, nun aber nicht, wie in Brauweiler, unter Weglassen der Galerierückwand. Der Laufgang als solcher ist noch vorhanden; es fehlt ihm nur der gewölbte Abschluß.

Während Carden mit seiner Auflösung der Arkadenreihe und dem Betonen der vertikalen Glieder die formalen Tendenzen der polygonalen Apsiden übernimmt, reiht sich S. Peter in Bacharach durchaus dem heimischen Gesamtbild ein [119]).

Seine Zwerggalerie ist mit einer Höhe bis zum Scheitel der Ringtonne von 1,87 m und einer Breite von 0,68 die kleinste auf niederrheinischem Gebiet, folgt aber in der Hauptproportion 1 : 1,8 dem in Köln ausgebildeten Schema. Die Galerie ruht auf einem mit Bogenblenden und Halbsäulen gegliederten Hauptgeschoß. Als Arkadenträger wechseln hintereinandergestellte Doppelsäulchen und die bekannten „kölnischen Diagonalpfeiler" ab.

Die Beziehungen von Bacharach zu Köln sind seit dem 10. Jh. nachzuweisen. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn der Neubau des beginnenden 13. Jh. sich seine Vorbilder ebenfalls von dort geholt hat.

Die Reihe der halbrund geschlossenen Chöre mit Zwerggalerien wäre unvollständig, wenn nicht auch noch die holländischen und die zerstörten Bauten angeführt würden.

Die Servatius-Kirche in Maastricht gehört zum engeren Kreis der niederrheinischen Galerieapsiden, und zwar zu ersten Gruppe, die besprochen wurde. In der Aufteilung der Geschosse und der Ausführung

[119]) Bock I.: P. Clemen, Die Wiederherstellung der evang. St. Peterskirche. Ber. der Prov.Komm. f. Denkmalpfl. 1896, S. 14. G. Grashoff-Heins, Bacharach, Augsburg 1928; K. Wirz, Die Pfarrkirche zu S. Peter zu Bacharach, ungedr. Diss. Frankf.M. 1922 Ms. in der Frankf. Univ.Bibl.; abgeb. bei H. Reiners, Rheinische Baudenkmäler, M.Gladbach 1921, S. 21.

der Zwerggalerie schließt sie unmittelbar an die Bonner Ostapsis an, obwohl sie erst 1200—30 entstanden ist[120]).

Die Galerie mit Brüstung und einer rhythmischen Gliederung der Arkadengruppen, sowie einer Ringtonnenwölbung bringt nichts Neues. Im Gegenteil, die etwas schematische Durchführung der allerdings weitgehend restaurierten Kapitellformen bedeutet eher eine verblaßte Widergabe der am Rhein entstandenen Formen.

Eine zerstörte holländische Zwerggalerie bringt Vermeulen. Sie ist rekonstruiert nach einem alten Stadtsiegel von Groningen. Einzelheiten sind alle hypothetisch, aber die Galerie als solche darf als gesichert gelten[121]). Die dem hl. Martin geweihte Kirche entstand ca. 1210—1220.

Eine deutsche Rundgalerie, deren Verlust eine schmerzliche Lücke in der spärlich durch Monumente ausgefüllten Zeit der ersten Hälfte des 12. Jh. bedeutet, war die 1148 erbaute des Klosters Rupertsberg bei Bingen, der Gründung der hl. Hildegard[122]).

Die Darstellungen des Klosters mit der Kirche finden sich in dem Masskoppschen Plan von Bingen aus dem Jahre 1555 und in Meissners „Thesaurus" 1620 von Seb. Furck[123]). Eine in allen Einzelheiten genaue Wiedergabe darf nicht erwartet werden. Wir beschränken uns daher auf die Erwähnung des Baus, der sowohl geographisch wie auch zeitlich zwischen dem Mittelrhein und dem Niederrhein und ihren für die Zwerggalerie eigenen Sonderlösungen liegt. Es wäre für die Erhellung der tatsächlich stattgehabten Verbindung beider Gebiete von großem Wert, wenn gerade die Galerie von Rupertsberg noch erhalten wäre.

Eine andere, später entstandene Galerie war die des 1163 als Propstei von S. Vitus genannten Klosters in Buchholz bei Mayen, die heute zerstört, jedoch auf einer Zeichnung im Düsseldorfer Archiv[124]) abgebildet ist. Die Zeichnung aus dem 17. Jh. gibt nur eine Bogenstellung im Galeriegeschoß zu erkennen, die sich anhand der heute noch in der Mauer des Chorhauses erhaltenen Treppe als eine Zwerggalerie rekonstruieren läßt. Ein reich ornamentierter Fries, wie er sich auch am Chorhaus des Bonner Münsters findet, ermöglicht eine annähernde Datierung nach der Mitte des 12. Jh.

---

120) F. A. J. Vermeulen, Handboek, Haag 1928, I. Bd., S. 291; De Monumenten van Geschiedenis en Kunst in de Provincie Limburg I. De Monumenten in de Gemeente Maastricht, s'Gravenhage 1935.

121) C. H. Peters, Oud-Groningen. Bull. Oudheidkondig Bond 1917, S. 104. Vermeulen, a. a. O., I. Bd., S. 333.

122) H. Franke, Das Kloster Rupertsberg am Isenheimer Altar, Hildegardis-Festschrift 1929; H. Franke, Was ist vom Kloster Rupertsberg übergeblieben? Kath. Kirchenkal. von Bingen und Bingen-Rüdesheim, 1935.

123) Abb. bei Franke, a. a. O., Hildegardis-Festschrift.

124) Düsseldorf Staatsarchiv, Kartensammlung VI, 93. Den Hinweis auf Buchholz verdanke ich Herrn Dr. Neu.

Die untergegangene Zwerggalerie von Maria Lyskirchen in Köln ist durch Abbildungen des 16. und 17. Jh. überliefert. Es gibt eine Darstellung vom Jahre 1531 auf der Stadtansicht des Anton Woensam von Worms und eine auf der Stadtansicht des Wenzel Hollar von 1656[125]).

Um 1220 entstanden, gehört Maria Lyskirchen zu den letzten Zwerggalerien des kölnischen Stadtgebietes. Aus dem erhaltenen Zustand an den oberen Geschossen der Türme — der andere südliche Turm ist nur bis zum Geschoß der Doppelarkade vorhanden — ergibt sich die Möglichkeit, die Einzelheiten der Galerie hypothetisch zu ergänzen. Auf den Abbildungen ist eine für Köln sonst weiter nicht nachweisbare durchlaufende Arkadenreihe zu erkennen. Auch zeitlich ist eine derartige einfache Reihung nicht anzunehmen. Das Obergeschoß der Türme enthält eine Doppelarkade von einer Bogenblende gerahmt. Darunter zwei Platten eines Frieses. Der Plattenfries ist auch an der Galerie auf den Darstellungen zu erkennen.

Die Übereinstimmung der Geschoßteilung an Apsis und Türmen berechtigt zu der Vermutung, daß die Doppelarkade nichts anderes bedeutet als eine Fortsetzung der Galeriearkaden. Hatten diese aber die gleiche Rahmung durch eine Blende, so ist Maria Lyskirchen die einzige kölnische Zwerggalerie des Typus gewesen, der sich von der Trierer Ostapsis über Münstermaifeld nach Mainz verfolgen läßt und der jetzt bei den polygonalen Apsiden zu besprechen sein wird. In der halbrunden Apsis erweist sich die Kölner Tradition als beherrschendes Element, während die übrigen Einzelheiten von jener eben genannten Reihe abgeleitet sind.

5. Die polygonalen Apsidengalerien mit geradem Sturz.

Innerhalb der rheinischen Romanik bilden die polygonalen Chöre eine geschlossene Gruppe, die seit etwa 1150 vom lothringischen Westen her vordringend bis gegen die Mitte des 13. Jh. neben der bodenständigen rheinischen Form einherläuft[126]). Sie nimmt schon sehr früh das in Speyer und Mainz ausgebildete Motiv der Zwerggalerie in ihr Programm auf, allerdings unter geringen Veränderungen. Diese sind eine Folge davon, daß der Umgang sich mit den Besonderheiten ihres polygonalen Grundrisses auseinandersetzen mußte, wobei zunächst die vorspringenden Strebepfeiler in der Galeriezone eine Störung des horizontalen Arkadenablaufs verursachten.

[125]) Inv. VIII/1, S. 286; L. Arntz, S. Maria Lyskirchen im Kölner Stadtbild, Z. f. chr. K. 30, 1917, S. 109. Außerdem wäre noch zu nennen in Köln die 1817 zerstörte in einer Zeichnung von Quaglio überlieferte Galerie von S. Maria ad gradus vom Ende des 12. Jh. Inv. VII/3.

[126]) Dehio, Zur Geschichte der gotischen Rezeption in Deutschland. Die polygonalen Chöre, Z. f. Gesch. d. Arch. 1909.

Die früheste derartige Galerie in Verdun ist nicht erhalten, dafür aber die von S. Simeon in Trier. Hier ist der Kompromiß zwischen den einander widerstrebenden Horizontal- und Vertikaltendenzen vollzogen. In der Folgezeit bilden sich die Strebepfeiler der polygonalen Apsiden immer mehr zurück und überlassen die konstruktive Funktion, das ist wieder ganz romanisch gedacht, der Mauer. Die konstruktiven Möglichkeiten, die mit der polygonalen Apsis gegeben waren, werden nicht aufgegriffen.

Dagegen läßt sich wohl eine andere Auswirkung des polygonalen Grundrisses auf die Einteilung der Apsiden feststellen. Die dem Polygon innewohnende Tendenz zu einer Isolierung der einzelnen Seiten im Sinne von Einzelflächen bedingt eine Betonung der Ecken. Sie bleibt wirksam, auch wenn die vorspringenden Strebepfeiler weggefallen sind und die Konstruktion wieder ganz von der Mauer getragen wird. Die Ecken werden aus der ganzen Schaufläche der Apsis als Träger eines Akzents hervorgehoben, welcher der an runden Apsiden herrschenden Schichtung horizontaler Geschosse entgegengesetzt ist. Da sich die Isolierung der Seiten in allen Stockwerken vollzieht, bekommt die polygonale Apsis einen mehr oder weniger stark vertikalen Aufbau.

Es ist klar, daß gerade die Zwerggalerie von diesen Veränderungen am meisten betroffen werden mußte. Hier erweist sich nun wieder die Vertrautheit der rheinischen Baumeister mit den Möglichkeiten, die Zwerggalerie abzuwandeln und neuen Bedingungen anzupassen. Dieser Anpassungsprozeß läßt sich an der Reihe der Polygonalchöre verfolgen [127]).

Im Gebiet des Niederrheins kommt es zu einer Reihe von Varianten, bis gegen die Mitte des 13. Jh. der Einbruch der Gotik aller romanischen Weiterentwicklung ein plötzliches Ende setzt. Die letzten polygonalen Zwerggalerien stehen schon unter der neuen Gesetzlichkeit. Sie sind nicht mehr in dem Maße räumliche Gebilde wie die Rundgalerie. Der Grund dafür liegt in der Abkehr vom Raum- zum Gliederbau, in der Verringerung der Mauermassen zugunsten eines auf das Mindestmaß berechneten konstruktiven Gerüstes. Nur weil dieses noch immer nicht am Außenbau in Form von Strebewerk und gotischen Hilfskonstruktionen in Erscheinung trat, war es möglich, die Zwerggalerie noch anzubringen. Das eine wie das andere aber waren Äußerungen einer noch — trotz aller heimlichen Gotik — im romanischen Denken verwurzelten Baugesinnung.

S. Severin in Köln und S. Maximin in Trier bedeuten eine Erstarrungsform der Zwerggalerie, in der sie noch hätte weiterleben können; dieses

---

[127]) Die des Mittelrheins sind ausgelassen, da sie die Eigenbedeutung der Polygonseiten nie so betonen und sich sofort bei ihrem Auftreten für die Quertonnenwölbung entschieden haben, ohne noch weitere Abwandlungen zu entwickeln.

Weiterleben aber wäre für die kommende Zeit der Gotik ein bedeutungsloses gewesen.

Wir beginnen mit der ersten polygonalen Zwerggalerie, an der Apsis von S. Simeon in Trier[128]).

Sie entstand als Anbau an die gegen 1040 von Erzbischof Poppo als Kirche eingerichtete Porta nigra. Ihre Erbauung konnte N. Irsch durch Kombination seiner sehr eingehenden Beobachtungen mit Sicherheit in die letzten Jahre vor der Mitte des 12. Jh. verweisen. Bauherr war Albero, dessen Verbundenheit mit den lothringischen Gebieten sich auch noch an anderen Bauwerken Triers aufweisen läßt[129]). Die lothringische Baukunst ist es, die sowohl im Grundriß das Vorbild für den Trierer Bau abgegeben, wie auch die Verbindung der Zwerggalerie mit der polygonalen Apsis durchgeführt hat. Vor der Trierer Apsis war 1147 die Kathedrale von Verdun geweiht worden[130]). Sie ist heute zerstört und nur noch am nördlichen Turm fragmentarisch erhalten. Als drittes Beispiel, heute gleichfalls nicht mehr erhalten, wäre in lothringischem Gebiet noch Mont-devant-Sassey zu nennen[131]).

Es genügt, die Trierer Zwerggalerie zu beschreiben. An der polygonalen
Abb. 28, 33 Apsis steigen vier breite Strebepfeiler hoch. Das Fußgesims der Galerie und der darunter liegende ornamentierte Rundbogenfries sind um diese Pfeiler herumgekröpft. Da das Dach der Galerie dem gleichen Grundriß folgt, wie die unteren Stockwerke, mußte die Zwerggalerie ebenfalls „verkröpft" werden. So entstand an den Ecken die Gruppierung von zwei Säulenpaaren um einen Pfeiler. Die Lösung ergab sich ganz folgerichtig aus den Gegebenheiten des Grundrisses.

Auch die in Trier und dem ganzen Rheingebiet völlig ungewohnte Galerie mit flachem Architrav läßt sich mit den durch den Grundriß gegebenen besonderen Verhältnissen erklären. Eine Bogenstellung hätte sich mit der „Verkröpfung" nicht in Einklang bringen lassen. Die zurückliegenden Arkaden hätten auf den hinteren Säulen gelegen, die vorderen, über dem Strebepfeiler, hätten die entsprechenden vorderen Stützen erhalten. Zwi-

---

128) H. v. Behr, Die Porta nigra zu Trier. Z. f. Bauw. 1908; N. Irsch, S. Matthias ...., S. 156; N Irsch, Der Dom zu Trier, S. 110; Kircheninventar Trier 1938, S. 463.

129) Vergl. dazu im einzelnen N. Irsch, a. a. O., passim.

130) E. Fels im C. A. 1933, S. 391; Ch. Aumond, La cathédrale de Verdun, Nancy 1909; L. Thormählen, Der Ostchor des Trierer Domes, Diss. Leipzig 1914.

131) E. Fels, a. a. O., S. 471; Reiners-Ewald, Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel, München 1921. G. Durand, Les églises des Vosges, Paris 1913. Die Zusammenfassung dieser Bautengruppe in einem sogen. Trierer Kunstraum ist inzwischen mehrfach vorgenommen worden. Vergl. E. Kubach, Der Trierer Kunstraum im 11.—13. Jh., Trier, Zs. 12, 1937, S. 81. Eine Verbreitungskarte dieser Bauten in: Rhein Viertelj.Bll. VIII, 1938 und im Kircheninventar Trier, 1938, S. 9.

schen den beiden Doppelsäulen jedoch hätte man einen Bogen nicht anbringen können. Hier ist der gerade Architrav die einzige Möglichkeit, das Galeriemotiv auf einem polygonalen Chor zu übertragen. Und weiterhin ergibt sich ebenso natürlich die flache Decke in der Galerie. Quertonnen hätten Arkaden gefordert, und die Längstonne hätte nicht auf allen Säulen ruhen können. Die vorne auf den Strebepfeilern stehenden Säulen wären ohne Verbindung mit der eigentlichen Zwerggalerie geblieben. Es scheint aber, als sei die Form noch aus einem anderen Grunde angewendet worden. Den kannelierten Pfeiler und den geraden Abschluß einer freien Säulenreihe gibt es in den westlichen Gebieten des 12. Jh. noch öfter an den Fenstern von Profanbauten. Das sog. Adelshaus in Metz aus dem 13. Jh.[132]). Einige Häuser in Cluny vom Ende des 12. Jh.[133]), das Rathaus in Antonin[134]), die Vierungsgalerie von Sisteron (Basses Alpes) und die Blendgalerie des Portals von Tarascon lassen eine von Lothringen über Burgund nach Südfrankreich zu verfolgende Vorliebe für derartig klassizistische Formen erkennen, die etwa auch in Autun zu beobachten ist, wo die Innengliederung der Kathedrale von antikisierenden Pilastern gebildet wird. Die Ausbildung des geraden Abschlusses einer Zwerggalerie gibt es aber auch in Italien, d. h. überall da, wo antike Säulenbauten noch unmittelbar wirken konnten.

Um zum Abschluß noch einmal auf die Trierer Apsis zurückzukommen: trotz dieser eben angeführten Möglichkeiten die Herkunft des geraden Sturzes aus den westlich benachbarten Gebieten Burgunds und weiter Südfrankreichs zu erklären, muß noch darauf hingewiesen werden, daß ja die Porta nigra selbst durchweg den waagerechten Balken über den Säulen kennt. Es liegt hier die gleiche römische Ausgangsform zugrunde, die in Italien, Frankreich und den lothringischen Gebieten wirksam gewesen sein kann. An der Simeonsapsis von Trier war die Lösung mit geradem Sturz jedenfalls die einzig gegebene, weil sie die durch den Römerbau vorbildlich repräsentierten Formen nicht umgehen konnte. Die geforderte Anpassung ist hier weit wichtiger zu nehmen als eine mögliche Ableitung aus den südfranzösischen Gebieten.

Von Trier aus wandert das Motiv dann weiter in die Rheinlande und ist mit zwei ganz spätromanischen Bauten, die im Innern schon eine ausgebildete Gotik aufweisen, noch einmal vertreten: am Dom in Limburg a. d. L.[135]) und am Chor der frühgotischen Kirche von Pfaffenschwabenheim bei Kreuznach. Die Zwerggalerie in Limburg ist schon

---

[132]) O. Stiehl, Wohnbau, S. 119.
[133]) Stiehl, a. a. O., S. 144.
[134]) Baum, a. a. O., S. 180.
[135]) Hier allerdings wieder an einer Rundapsis.

kein Umgang mehr, sondern bloß Durchbrechung der schweren Mauermassen und Öffnung in den Dachraum. Rein formal bedeutet sie den Übergang von dem massiven Untergeschoß zu der oberen Gliederung mit schlanken Spitzbogenblenden.

Die Eigenart des Pfaffenschwabenheimer Chors besteht darin, daß er in seinem Äußeren noch durchaus ein romanischer Massenbau ist, im Innern dagegen schon von einer Reihe gotischer Formen seinen bestimmenden Eindruck erhält [136]).

6. Die polygonalen Bogengalerien.

Die Trierer Apsis von S. Simeon bildet den Ausgangspunkt für die anderen polygonalen Apsidengalerien des Rheinlandes in spätromanischer Zeit. Diese wurden von ihr getrennt, weil sich in ihnen die ganze rheinische Tradition der Brüstungsgalerien mit Arkadenbogen bis zum Ende der Romanik wirksam erhalten hat. Zu dieser letzten Gruppe gehören die Bauten in Trier (Ostapsis), das Bonner Querschiff, die Apsiden von Sinzig, Münstermaifeld, Boppard, der Severinskirche und der Dekagon-Umbau von Gereon in Köln, schließlich in der südlichen Rheinprovinz der Mainzer Westbau und in gewissem Sinne auch der Georgenchor von Bamberg. Ein heute zerstörter, aber durch Abbildungen noch bekannter Bau dieser Gruppe ist die Kapelle auf Burg Rheineck gewesen.

Eine reinliche zeitliche Scheidung von den runden Apsiden läßt sich nicht erwarten, da, wie wir schon erwähnt haben, beide Typen bis zum Abschluß der romanischen Epoche im Rheinland nebeneinander herlaufen.

Trier, Dom.

Die am Ostchor des Trierer Domes auftretende Stilmischung deutscher und lothringischer Elemente ist zuerst von Thormählen, dann aber im größeren Zusammenhang von Irsch in seinem Buche über S. Matthias behandelt worden [137]).

Der Beginn der Arbeiten wird von Irsch auf etwa 1160 angesetzt. Die oberen Teile entstanden nach einer längeren Unterbrechung der Bautätigkeit im Beginn der 90er Jahre. 1196 wird der Chor geweiht. Da zwischen den

---

[136]) W. Zimmermann, Die Kunst im Nahegebiet, Kreuznach 1927; W. Noack, Die Kirchen von Gelnhausen, Halle Diss., S. 68. Ferner Aufsatz in: Rheinhessen und seine Vergangenheit, Bd. 3, Der Wissberg und seine Umgebung, Mainz 1923.

[137]) N. Irsch, S. Matthias ..... und „Der Dom zu Trier", passim.

unteren und den oberen Teilen eine tiefgreifende Änderung des Plans erfolgte, die sich sowohl auf die Wölbung der Halbkuppel mit kräftigen Rundstabrippen wie auch auf die Gliederung der äußeren Apsis erstreckte, werden diese erst nach Wiederaufnahme der Arbeiten entstanden sein.

Über die unter Wilmowski in den Jahren 1851 u. f. vorgenommenen Restaurationsarbeiten am Ostchor breitet sich ein geheimnisvolles Dunkel, da weder bei der Regierung zu Trier, noch im Domarchiv und der Stadtbibliothek diesbezügliche Akten vorhanden sind [138]). Die Tatsache muß berücksichtigt werden, da sich bei der Untersuchung der Einzelformen an der östlichen Zwerggalerie der Verdacht einer sehr weitgehenden Veränderung des alten Zustands nicht umgehen läßt. So sind z. B. die Kapitelle von einer sonst nirgendwo am Außen- oder Innenbau beobachteten Form, ebenso die gedrungenen, fast plumpen Säulen ohne Verjüngung. Auch die Wölbung des Galerieinnern mit breiten Gurten zwischen den einzelnen Jochen ist ohne Parallele. Und schließlich ist das oberste Gesims so schwach, wie man es von keinem romanischen Bau her kennt. Die Abbildung bei Irsch [139]) von etwa 1830 gibt von dem Zustand vor der Restauration ein etwas anderes Bild. Es liegt nahe, eine nicht getreue Erneuerung der Ostapsis der Kritik „ununterrichteter anmaßender Kunstfreunde" zuzuschreiben, über welche sich Wilmowski in seinem Brief vom 4. 4. 1851 an das Domkapitel beklagt. Man war ja zu dieser Zeit gerade am Ostchor angelangt.

Wenn sich die Einzelformen der östlichen Zwerggalerie auch nicht beweiskräftig verwerten lassen, so wird doch in der Gesamtanlage manches erhalten geblieben sein. Die Auflösung der Arkadenreihe in je drei durch eine Bogenblende zusammengefaßte Doppelbögen findet sich auch an anderen rheinischen Bauten, in Münstermaifeld und am Westchor des Mainzer Doms, beide aus dem 13. Jh. Besonders mit letzterem verbinden den Trierer Bau auch sonst noch eine Reihe von Gemeinsamkeiten.

Die Galerie ist durch das darunterliegende Geschoß mit den kleinen Abb. 30
Fenstern in eine ungewöhnliche Höhe gerückt. Das Horizontalmotiv im obersten Geschoß kann sich wegen der mit einem schmalen Pfeiler gekuppelten Halbsäulen an den Ecken nicht frei entfalten, und schließlich bedeutet auch das Aufteilen der Arkadenreihe in Gruppen zu zwei Arkaden eine Einschränkung der allen Zwerggalerien eigenen Bewegungsrichtung. Der an rheinischen Kirchen zur Zwerggalerie gehörende Plattenfries ist hier in das untere Geschoß verdrängt. Das kann nicht mit Rücksicht auf die durch einen gleichen Fries geschmückte Turmbrüstung geschehen sein, denn diese liegt

138) Nach mündlicher Mitteilung von N. Irsch fehlt unter den sonst genauen Berichten über die Wiederherstellungsarbeiten nur der Band mit den Unterlagen für die Restauration des Ostchors.

139) Irsch, a. a. O., S. 44.

sowieso nicht in gleicher Höhe und ist außerdem für den romanischen Zustand nicht überliefert, sondern Zutat der Restauration von 1895 [140]). Im ganzen entsteht der Eindruck, daß rheinische Einzelheiten an der eigentlich der lothringischen Baukunst verpflichteten Apsis erscheinen, ohne von Anfang an in der Gesamtkonzeption der Anlage verarbeitet zu sein. Es bleibe dahingestellt, wie die Zwerggalerie ohne den niederrheinischen Einfluß ausgesehen haben würde; möglicherweise wie die von S. Simeon am gleichen Ort, mit geradem Architrav ohne Arkadenbogen. Die jetzt vorhandenen Arkaden, deren Säulen in dem seit S. Gereon am Rhein bekannten Stützenwechsel angeordnet sind, der dort ebenfalls zum ersten Mal erscheinende Plattenfries, alle diese Merkmale verweisen unzweideutig auf den Niederrhein. Gewölbt ist die Galerie mit einer Folge kleiner Kreuzgewölbe, deren ursprünglicher Zustand aber von der Restauration am meisten verändert worden zu sein scheint. Auch sie hat im niederrheinischen Gebiet einen Vorläufer: in der Ostgalerie von Bonn; etwa gleichzeitig mit Trier ist S. Castor in Koblenz.

Die Auswirkung kölnischer Bauten in Trier anzutreffen, ist nicht überraschend. Der Nachfolger Hillins, Arnold (1169—1183), kam aus Köln, wo zu dieser Zeit die Zwerggalerie von S. Gereon als erste mit Plattenfries und Stützenwechsel entstanden war. Er sowie auch sein Nachfolger, der Vollender des Chorbaus, Johann I. (1190—1212), können von rheinischen Bauten angeregt worden sein. Die nach dem Tode Hillins einsetzende künstlerische Orientierung nach dem deutschen Gebiet ist schon betont worden.

In der Anlage der Galerie finden sich jedoch die rheinischen Formen ohne eigentliches Verständnis. Dieser Eindruck bleibt, auch wenn man dem „neuen" Baumeister alle Schwierigkeiten der hier geforderten Kompromißlösung zugute hält. Ich möchte daher lieber keinen Wechsel des leitenden Baumeisters, sondern höchstens der ausführenden Kräfte, vor allem aber einen solchen in den vom Bauherrn gestellten Forderungen annehmen. Arnold oder Johann I. wünschten die nunmehr wiederhergestellte Verbindung mit der Reichspolitik auch auf künstlerischem Gebiet ausgedrückt zu finden. Albero hatte sie nur auf dem politischen Gebiet erkämpft und war bei der Wahl seiner Bauleute noch von seiner westlichen Heimat abhängig gewesen. Ja, diese Stilrichtung herrschte noch unter Hillin, und beginnt erst unter Arnold, sich mit rheinischen Einflüssen auseinanderzusetzen, wie die Kapitellformen der unteren Chorlogen zeigen [141]).

Die in Trier ausgebildete Sonderform der Zwerggalerie verbreitet sich weiter nach dem Rhein zu und läßt sich noch in Münstermaifeld und am Westbau des Mainzer Doms beobachten.

[140]) Irsch, a. a. O., S. 158.
[141]) Irsch, a. a. O., S. 129.

Bonn, Querhausapsis.

Etwa zur gleichen Zeit wie die Trierer Ostapsis entsteht in Bonn am Querhaus eine polygonale Zwerggalerie, die für eine Reihe von Kirchen am Rhein Vorbild gewesen ist und gesondert behandelt werden muß, da sie mit dem Trierer Typus nichts Gemeinsames hat[142]). War in Trier der Apsis eine Reihe von Strebepfeilern und Halbsäulen vorgelegt worden, so ist die des Bonner Querschiffs ganz aus der Fläche heraus entwickelt. Über einem Sockelgeschoß steigen die Ecklisenen empor und werden zweimal überschnitten von einem horizontalen Gesims. In den Feldern sitzen breit die Fenster, und erst im oberen Geschoß wird die Mauer durch eine zierliche Arkadengalerie unterbrochen. Infolge der auch hier fortgeführten Betonung der Ecken durch die Ecklisenen, erfährt die Galerie eine Auflösung in je vier Arkaden. Die Brüstung ist außen nicht mehr angegeben, dafür aber der romanische Rundbogenfries wiederholt vertreten. Abb. 29

Das Innere der Galerie bleibt in der rheinischen Tradition. Es ist mit Längstonne gewölbt. Die Proportion des Raumes aber hat sich vollständig gewandelt. Die Höhe beträgt 2,40 m, die Breite 0,70 m; das Verhältnis ist also 1 : 3. Der Gang ist so schmal geworden, weil die Mauer entsprechend so sehr an Stärke verloren hat, daß der in ihr liegende Raum ebenfalls an Ausdehnung einbüßen mußte.

Die in Bonn durch das obere Gesims stumpf abgeschnittene Vertikalgliederung der Lisenen läßt den am Bauwerk emporgeführten Blick ins Leere enden. Diese einmal durch alle Geschosse geleitete Vertikale verlangt einen entsprechenden oberen Ausklang, wie er in dem nächsten Bau der von Bonn eingeleiteten Gruppe gebracht wird, in Sinzig.

Klein[143]) setzt die Bauzeit für S. Peter in Sinzig in den Anfang des dritten Jahrzehnts des 13. Jhds.

Auch hier sind alle konstruktiven Neuerungen allein im Innern zur Anwendung gebracht. Das Äußere wird ebenso wie in Bonn von der Einfachheit eines romanischen Massenbaus beherrscht. Nur haben jetzt die Fenster spitzbogige Form bekommen, und füllen fast die ganze Polygonseite aus. Die wie in Bonn in Gruppen zu vier Arkaden aufgelöste Galerie ist aber jetzt nicht mehr der oberste Abschluß der Apsis. Die Vertikallisenen kommen zu ihrem Recht, und die Tendenz der Polygonapsis, ihre Seiten zu isolieren, erreicht ihren Höhepunkt in der Bekrönung jeder Seite durch einen Dreieckgiebel.

Mit diesem Giebel ist in Sinzig ein später wiederholt vorkommendes Motiv erfunden. Die Galerie ist in diesem Stadium der architekturgeschichtlichen Entwicklung in den Hintergrund getreten. Sie muß auch in Sinzig Abb. 37

142) Lit.: s. Anm. 106.

143) P. Klein, S. Peter in Sinzig. Bonn 1932.

die geringere Mauerstärke in Kauf nehmen, die eine Folge des im Innern angewandten frühgotischen Konstruktivismus ist.

An dem zeitlich nun folgenden Bau von Münstermaifeld kommt zu den Einflüssen S. Peter in Sinzig noch ein weiterer von Trier.

Münstermaifeld.

Die Entstehung dieser spätromanischen Kirche hat Lückger aus spärlichen Quellen wenigstens annähernd bestimmen können[144]). Eine Notiz vom Jahre 1225 läßt auf eine Bauunternehmung schließen. Das Stift erhält durch Tausch einen Steinbruch „et ille ager necessarius esset ecclesiae nostre"[145]). Man wird mit Recht annehmen dürfen, daß dieser Erwerb eines Steinbruchs nicht etwa mit notwendigen Reparaturen, sondern mit einem völligen Neubau der Stiftskirche in Zusammenhang steht, zumal die Einzelformen auf die gleiche Entstehungszeit hinweisen.

Durch Vergleich mit den polygonalen Apsiden in Bonn, Köln (Severin),
Abb. 31 Sinzig und Boppard kam Lückger auf ein Datum zwischen 1225 und 1250. Dabei sollte aber der Hinweis auf die Trierer Ostapsis nicht fehlen, wo zum ersten Mal die „Umgreifung" von je zwei Galeriearkaden durch Bogenblenden entstanden ist. Münstermaifeld gehörte ja kirchenpolitisch zu Trier. Eine weitere Reminiszenz an einen Trierer Bau bildet die flache Deckung der Galerie, die am Rhein nie üblich war und sich auch an den mit Münstermaifeld verwandten polygonalen Apsiden nicht findet, dagegen in Trier an der Zwerggalerie von S. Simeon schon in der Mitte des 12. Jh. angewendet worden war[146]).

Stilistisch steht Münstermaifeld zwischen der am Rhein traditionellen Auffassung der Bogengalerie und einigen in Trier vertretenen Sonderlösungen, wozu die zeitlich bedingten Formen hinzukommen: die Durchsetzung des Horizontalmotivs mit vertikalen Tendenzen (Bonn) und die Isolierung der einzelnen Polygonseiten durch aufgesetzte Giebel (Sinzig).

Hatte in der Trierer Ostapsis des Domes zunächst der niederrheinische Typus begonnen, sich mit dem lothringischen Polygonalgrundriß zu verbinden, so gerät in Münstermaifeld die in Trier geschaffene Synthese immer mehr unter den rheinischen Einfluß. Die in Trier noch kräftig als Stützen

---

144) H. Lückger, Die Stiftskirche S. Martin zu Münstermaifeld. Z. d. Rhein. Ver. f. Denkm. u. Hsch. 15, Heft 2/3, S. 119; P. Klein, a. a.O., S. 31; W. Weyres, Die bauliche Sicherung und Ausmalung der S. Martinskirche zu Münstermaifeld, Jb. d. Rhein. Dpf. 6, 1934, S. 103.

145) Urkundenbuch III, Nr. 255. Orig. im Staatsarchiv in Koblenz.

146) Sollte die Galerie des Trierer Ostchores vor der Restauration ebenfalls mit gerader Decke abgeschlossen gewesen sein?

vorgelegten Strebepfeiler sind an den Polygonecken zu breiten Eckpilastern zurückgebildet. Das Mauerwerk übernimmt hier wieder die Funktion des Tragens und der Eindruck ist der einer geschlossenen Baumasse.

Nur die Raumauffassung beginnt sich zu ändern. Zum Vergleich seien wieder die Maße angegeben. Höhe ca. 2,40 m, Breite ca. 0,80 m. Das ergibt die an den Rundapsiden nie vorkommende Raumproportion von 1 : 3, aber die gleiche, die uns schon an der Bonner Querhausgalerie und der Apsis von Sinzig begegnet ist. Das Innere der Zwerggalerie ist zu einem schmal-hohen Raum geworden.

Boppard, S. Severus.

Die Baugeschichte ist von Rave zusammengestellt worden[147]). Danach entstammt die heutige Choranlage dem letzten Bauabschnitt der spätromanischen Epoche, der in den 90er Jahren begonnen worden war und sich bis etwa 1234/36 hinzog. Die 1224/25 vollzogene Weihe betrifft im wesentlichen die heute stehende Kirche, die aber, wie Rave auf Grund von Beobachtungen am Bau festgestellt hat, eine runde Apsis hatte. Die Geschoßteilung dieser Apsis läßt sich aus der an den Türmen rückschließend rekonstruieren, wobei sich die im niederrheinischen Gebiet übliche östliche Schauseite ergibt (Bonn; S. Gereon). Die unbefriedigenden Größenverhältnisse dieser Apsis an dem hohen Langhaus verlangten dann aber bald eine neue Apsis mit gestreckteren Formen. Sie erscheint zum ersten Mal auf dem Siegel eines Schriftstücks vom Jahre 1236. Nach diesem Siegel waren die Polygonseiten ehemals mit einem Dreieckgiebel abgeschlossen (Münstermaifeld, Sinzig, Gelnhausen). Man wird daher die Weihe der neuen Apsis mit dem Besuch des Trierer Erzbischofs Theodorich II. in Boppard, der 1234 stattfand, in Zusammenhang bringen dürfen.

Die Einzelformen entwickeln unter Beibehaltung des Massencharakters romanischer Bauten an der Oberfläche der Apsis ein durchaus gotischen Tendenzen entspringendes Eigenleben. Dabei fällt die Verwandtschaft mit der Bonner Querhausapsis besonders auf. Im Untergeschoß runde Fenster, das Fenstergeschoß im Ganzen wohl etwas breiter, aber durch die vorgelegten schmalen Spitzbogenblenden in steile Felder zerlegt. Im oberen Teil dann die Galerie mit leicht spitzbogigen Arkaden auf schlanken Doppelsäulchen, die im Rhythmus der Polygonseiten durch Eckpfeiler abwechseln. Die Strekkung der Arkaden war schon an den Galerieteilen des Münstermaifelder Chorjochs erschienen und findet hier ihre folgerichtige Weiterentwicklung.

147) P. O. Rave, S. Severus zu Boppard, Walraff-Rich. Jb. 3/4, 1926/27, S. 22; P. Klein, St.-Peter in Sinzig, S. 33; P. Clemen, Roman. Monumentalmalereien, Düsseldorf 1916, S. 475; Gerhard, ... Die Kunstdenkmäler des Kreises Ahrweiler. Düsseldorf 1938, S. 571 ff.; Verbeek, Staufische Burgkapellen im Rheinland, Wallr.-Rich.-Jb. X, 1938, S. 33.

Verglichen mit Bonn (Querhaus) und Sinzig ist an dieser Galerie das Räumliche weiter zurückgebildet. Noch wird der Laufgang mit einer Längstonne gewölbt. Die Maße betragen: Höhe 2,20 m, Breite 0,64 m; das ergibt wieder ein Raumverhältnis von 1 : 3, also genau wie in Bonn, Sinzig und Münstermaifeld. Nur stehen in Boppard die Säulchen fast auf dem Boden. Die Streckung der Galerie tritt jetzt auch nach außen in Erscheinung. Trotz aller Veränderungen bleibt die Funktion dieser spätromanischen Galerie noch immer die eines bekrönenden Motivs an der Apsisfassade. Die neuen Tendenzen vermögen die horizontale Bewegungsrichtung der Zwerggalerie hier nur bis zu einem gewissen Grade anzugreifen. Die Gesinnung, in welcher das Motiv verwendet wird, ist unvermindert die gleiche geblieben [148]).

Erst in dem Chor von S. Severin in Köln, der 1237 geweiht wurde, beginnt die formale Bedeutung der Zwerggalerie zu verblassen.

Die Kölner Polygonalgalerien.

Als erste Zwerggalerie in unmittelbarer Anlehnung an die des Bonner Querschiffs ist zwischen 1219 und 1227 der Umbau des Dekagons von S. Gereon entstanden [149]). In den unteren Geschossen finden sich Strebebogen und gotische Fensterformen. Die Galeriezone jedoch beschränkt sich auf eine Flächengliederung mit vertikalen Lisenen und einer in kleine Gruppen aufgelösten Zwerggalerie. Nur tritt hier noch das alte, seit der Ostapsis von Gereon in Köln beliebte Motiv des Plattenfrieses hinzu. Das schmale Innere der Galerie bleibt bei dem für andere Bauten dieser Stilstufe schon festgestellten Raumverhältnis von 1 : 3.

Die einzige polygonale Apsisgalerie entsteht in Köln noch ein Jahrzehnt später. S. Severin wurde 1237 geweiht [150]). In dem mit Sechspaßformen gegliederten Untergeschoß, den durch Rundstab profilierten Fenstergewänden und den in den Ecken emporführenden Lisenen wiederholt sie das Schema des Bonner Querschiffs, aber nur in einer künstlerisch wenig befriedigenden Form. Die Zwerggalerie wird durch breite Wandstücke in fünf völlig isolierte Arkadengruppen aufgeteilt. Das Innere der Galerie ist heute kein geschlossener Gang mehr, sondern öffnet sich auf das Kuppelgewölbe. Die Tonne ist nur noch in Resten vorhanden. Die in Bonn zur plastischen Belebung der Wände beitragenden Rundbogenfriese und Arkaden haben einer nüchternen Beschränkung auf das schlichte Mauerwerk Platz gemacht.

148) Die konstruktiven Neuerungen beschränken sich auf das Innere des Kirchenraumes, ohne die Geschlossenheit des romanischen Massenbaus anzutasten. Was außen gotisierend genannt werden kann, ist nur ein formaler Vertikalismus.

149) Vgl. Anm. 109.

150) Inv. VII/2, S. 214.

Die Zeit der Zwerggalerie für Köln ist vorbei. Es gelingt hier nicht wie anderswo die schöpferische Synthese zu finden zwischen dem romanischen Galeriemotiv und den durch die polygonale Apsis gegebenen neuen Verhältnissen.

Ähnlich muß auch die Zwerggalerie von S. Maximin in Trier gewesen sein, die nach alten Stichen rekonstruiert worden ist[151]).

Eine andere zerstörte Zwerggalerie war die an der Burgkapelle von Schloß Rheineck[152]). Sie bestand bis 1832 und wurde in den folgen- Abb. 41
den Jahren von Lassaulx durch einen völlig verfälschten Neubau ersetzt. Die Abbildungen der ursprünglichen, wohl in der 1. Hälfte des 13. Jh. entstandenen Kapelle lassen eine polygonale Anlage erkennen, die im unteren Geschoß ungegliedert ist und nur nach Osten eine vorgebaute Altarnische mit Rundbogenfries und Kegeldach enthält. In der oberen Zone über einem Plattenfries auf jeder Seite vier Arkaden. Das abschließende Zeltdach mit kleinen Giebelluken. Im Westen ist ein Treppenturm angefügt.

Das Ganze macht in den ausgeglichenen Proportionen der einzelnen Details einen nur noch mit der Bonner Querschiffapsis und dem Vierungsturm von S. Gereon zu vergleichenden Eindruck.

In der Angabe des hinter den Arkaden liegenden Galerie-Innern widersprechen sich die beiden Abbildungen. Lasinsky zeichnet Blendarkaden, auf jeder Seite jedoch eine wie ein Schalloch geöffnet. Die unregelmäßige Verteilung dieser Öffnungen läßt auf eine nachträgliche Zumauerung der übrigen Arkaden schließen. Der Stich bei Tombleson ist in allen Einzelheiten genauer. Er gibt eine wenn auch geringe Tiefe hinter den Arkaden an. Nimmt man die Tatsache hinzu, daß der Treppenturm in seinem Obergeschoß eine Doppelarkade der gleichen Größe hat, die der Zugang zu einer Zwerggalerie gewesen sein kann, so mag die Annahme einer wenn auch schmalen Zwerggalerie gerechtfertigt sein[152a]).

Tombleson hätte dann seine Darstellung auf Grund genauerer Betrachtung des Gebäudes gemacht als Lasinsky, dessen flüchtige Skizze in allen Einzelheiten weniger Sorgfalt erkennen läßt.

Ist in dieser kleinen, leider zerstörten Kapelle eine der wenigen Zentralanlagen des Rheins mit einer Zwerggalerie überliefert, so hat sich ein

151) E. Renard, Die Zerstörung der Kirchen S. Maximin und S. Paulin in Trier durch die Franzosen im Jahre 1674. Mitt. d. Rhein. Ver. f. Dpfl. u. Hsch. 8, 1914, S. 230; Die Originale der von Renard publizierten Stiche von Anthony befinden sich in der Stadtbibliothek in Trier. Ein danach angefertigtes Modell im Museum Rheinischer Geschichte in Köln. Die gesamte Literatur und neueste Bearbeitung in: Kircheninventar Trier 1938, S. 283 ff.

152) Es gibt davon zwei Abbildungen, die sich ergänzen. Die erste in J. A. Lasinsky, Cinquante vues du Rhin, Francfort/M. 1829; eine zweite in W. G. Fearnside, Tomblesons Views of the Rhine, London 1832. Die Angaben über den Neubau bei L. Lange, Der Rhein und die Rheinlande von Mainz bis Köln, Darmstadt 1847.

152a) Gerhardt, S. 575.

anderer Typus am westlichen Vierungsturm der Abteikirche von Maria Laach erhalten, der für die Erkenntnis der vielseitigen Verwendungsmöglichkeit des Galeriemotivs in der rheinischen Bauschule von Bedeutung ist. Wie in Schwarzrheindorf vermittelt hier die Galerie zwischen zwei verschieden großen Grundrissen[153]). Als konstruktives Gebilde ist der Mauerrücksprung zwischen zwei Geschossen auch in Epinal in Lothringen ausgebildet[154]). Er tritt dort aber nach außen nicht in Erscheinung. Der hinter Doppelfenstern tatsächlich laufende Gang ist keine Zwerggalerie, denn es fehlt ihr die durchgehende Öffnung mit einer Arkadenreihe. Maria Laach verbindet den Gang mit einer rheinischen Zwerggalerie und bringt damit um 1180—1200 eine Lösung, die später in Brauweiler noch einmal an den Osttürmen aufgegriffen wird und wohl auch an S. Georg in Köln geplant war[155]).

7. Mainz, Westapsis und die spätesten deutschen Zwerggalerien.

Landschaftlich nicht mehr zum Niederrhein gehörend, aber in den formalen Einzelheiten mit der dort bestehenden Bauschule zusammenhängend, bilden die Zwerggalerien der 1. Hälfte des 13. Jh. in Mainz und Bamberg die Überleitung zu den am Ende der Entwicklung stehenden Sonderlösungen in Basel und Gelnhausen.

Die monumentalste Ausgestaltung erfuhr die an der Trierer Ostapsis ausgebildete und später in Münstermaifeld wiederholte Art der Zwerggalerie an dem 1239 fertiggestellten Westbau des Mainzer Doms. Er vermischt die niederrheinische Dreikonchenanlage mit dem strengen Aufbau großer Wandflächen an lothringischen Bauten, bindet die Doppelarkaden der Trierer Ostgalerie mit dem kölnischen Diagonalpfeiler und Plattenfries zusammen, wölbt die Galerie im Innern mit einer Längstonne, der einzigen am ganzen Mittelrhein, und benutzt eine Ornamentik, die ihre nächsten Verwandten wiederum am Dom zu Trier und der Apsis von S. Simeon hat. Hier findet sich alles, was gegen 1200 im Bereich der rheinischen Lande entstanden war, um zusammen einen ins Übermäßige gesteigerten, fast barock überladenen Gesamteindruck zu ergeben.

Die Einzelformen sind aus der strengen Bindung älterer Apsidenkompositionen herausgetreten und von einer dekorativen Laune über die Wände verteilt. Die Profilformen der Galerie seltsam aufgeweicht und gequollen. In der Massigkeit des riesigen Untergeschosses gehen die wenigen kleinen

153) Ad. Schippers, Das Laacher Münster. Köln 1927; P. Clemen, Kunst im stauf. Zeitalter. In: Schulte, Tausend Jahre Deutscher Geschichte .... Düsseldorf 1925.
154) G. Durand, Les églises des Vosges, Paris-Brüssel 1913. S. 209.
155) Beobachtung von A. Verbeek, Der Gründungsbau der Kirche St. Georg in Köln und die rhein. Baukunst des 11. Jh. Diss. Bonn 1936.

Arkaden fast verloren. Von den zahlreichen Möglichkeiten eines Endstadiums der Zwerggalerie bedeutet Mainz die eine.

Sie liegt in der Zurückdrängung der formalen Funktion zugunsten der dekorativen Bedeutung aller Einzelheiten.

Eine andere, mehr vom Bonner Querschiff herkommende Zwerggalerie ist die des Bamberger Domes[156]). Die eingehende Quellenuntersuchung Reitzensteins kommt zu dem Resultat, daß der Baubeginn erst um 1220 anzusetzen ist. Man baut von Osten nach Westen, verschiedene Hütten wechseln einander ab. Bis 1225 war der Bau bis zum dritten Langhausjoch fortgeschritten und 1229 fand eine Altarweihe im nördlichen Seitenschiff statt. Die Apsis gehört der ersten Bauhütte an, innerhalb derer es aber schon bald zu einer Planänderung kommt[157]).

Wie weit die formalen Unterschiede innerhalb des Apsisaufbaus damit zusammenhängen, kann nicht entschieden werden. Vielleicht sind sie weniger einem wirklichen Wechsel des entwerfenden Künstlers als einer Ideenänderung des gleichen Mannes zuzuschreiben. In dem Architekten der Bamberger Apsis kreuzen sich die verschiedensten damals in Blüte stehenden Bauschulen. Hamann[158]) hat das Untergeschoß aus der französisch-normännischen Baukunst ableiten wollen. Reinhardt[159]) dagegen hat auf die oberrheinische Schule hingewiesen. Die Beziehungen der Ornamentik zu Worms sind deutlich. Daß die noch in Basel und Pfaffenheim vorgelegten Strebepfeiler durch plastische Säulenbündel ersetzt sind, deutet jedenfalls nicht auf die Herkunft aus französischen Gebieten.

Eindeutig auf den Niederrhein aber verweist die obere Geschoßgliederung mit der Zwerggalerie. Ihre Auflösung in einzelne Arkadengruppen, die auf einer Brüstung stehenden Doppelsäulen, vor allem aber die einheitliche Innenwölbung (mit halber Tonne) haben keine weiteren Parallelen in den Bauschulen, die für die beiden unteren Geschosse der Apsis maßgebend gewesen sind. Die Gruppierung der Arkaden unter Berücksichtigung der Polygonecken und das Fehlen der Quertonnen schließen einen Einfluß der mittelrheinischen Zwerggalerien völlig aus.

Der Baumeister von Bamberg muß also niederrheinische Polygongalerien gekannt haben. Die zu seiner Zeit beste Lösung fand er in der Querhausapsis von Bonn. Er verarbeitet das Vorbild dann allerdings mit oberrheinischen und mittelrheinischen Formen zu einer völlig neuen Einheit, deren überraschende Wirkung durch den Wechsel von rundem und polygonalem Grundriß, von plastisch-schwellenden Dekorationsgliedern und

156) Für die Baugeschichte gilt jetzt vor allem die Quellenstudie von A. von Reitzenstein, Die Baugeschichte des Bamberger Domes, Münchner Jb. NF XI, H. 2.

157) Vergl. Reitzenstein, S. 133.

158) Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, Marburg 1922.

159) H. Reinhardt, Das Münster zu Basel. Basel 1926, S. 93.

glattem Mauerwerk mit tiefen eingelassenen Öffnungen hervorgerufen wird.

Im Zusammenhang mit Bamberg ist noch die zerstörte Zwerggalerie in Basel zu nennen[160]). Die Außenwand der Apsis springt in Höhe der Umgangsgewölbe etwas zurück. Dieser Rücksprung trug die Zwerggalerie, die sich aus den seitlich von den Türmen herausführenden Türöffnungen und den Durchbrechungen der Strebepfeiler und schließlich aus den noch sichtbaren Dollenlöchern der auf dem Boden stehenden Säulen rekonstruieren läßt. Der Säulenabstand beträgt 1,25 m. Der obere Aufbau der Galerie ist hypothetisch. Aus einer um die Türöffnungen an den Türmen konzentrisch um deren oberen Bogen in die Wand eingehauenen 2 cm tiefen und 10 cm hohen Kerbe wollte man auf eine Längstonne schließen. Die Rinne wurde bei der Restauration zerstört. Wir sind also heute nur auf die Angaben der „Baugeschichte" angewiesen.

Als Auflager einer Tonne ist die Rinne m. E. zu schmal. Außerdem müßten sich Spuren eines derartigen Gewölbes noch über ihr gezeigt haben.

Die Rückwand der Galerie ist in gotischer Zeit zerstört worden. Die rechteckigen Durchbrechungen der Strebepfeiler gehören in ihren oberen Teilen ebenfalls nicht mehr romanischer Zeit an. Sie erlauben also auch keinen Schluß auf eine waagerechte Decke der Zwerggalerie. Es bleibt nur die Feststellung, daß eine Galerie vorhanden war, sicher beweisbar[161]).

In die gleiche oberrheinisch-elsässische Bauschule gehört der Chor von Pfaffenheim im Elsaß[162]). Er entstand etwa 1210—1230, und zeigt alle Merkmale der späteren Romanik. Das Obergeschoß gliedert eine schlanke Blendgalerie mit leicht gespitzten Arkaden. Aus der räumlich ausgebildeten Zwerggalerie ist ein dekorative Arkadenreihe geworden, wie sie sich auch anderwärts in Millen und Cumptich und an der gegen Mitte des 12. Jh. in Gernrode angebauten Westapsis fand.

An der Marienkirche in Gelnhausen, die etwa 1220—1235 in der letzten Bauperiode des schon stark mit gotischen Konstruktionen durchsetzten Ostbaus entstand, erlebt das Galeriemotiv seine letzte Verwandlungsmöglichkeit[163]). Mit nur 60 cm Breite ist der äußere Umgang mehr

160) H. Reinhardt, op. cit.

161) Carl Stehlin, Zur Rekonstruktion des romanischen Chors des Freiburger Münsters, Oberrheinische Kunst 7, 1936, S. 5 nimmt für diesen, mit dem Basler Münster in eine Gruppe gehörigen Chor eine Zwerggalerie an. Die Rekonstruktion bleibt problematisch. Der Frage, inwieweit der jetztige Zustand der Hahnentürme etwas über die Begehbarkeit der angenommenen Zwerggalerie aussagt, wird nicht nachgegangen. obwohl diese eines der charakterischsten Merkmale deutscher Zwerggalerien ist.

162) E. Polaczek, Der Übergangsstil im Elsaß, Straßburg 1894, S. 23; H. Reinhardt, a. a. O., S. 84; R. Kautzsch, Roman. Kirchen im Elsaß, Taf. 104. Ders.: Der Meister des Westchors am Dom zu Worms. Z. d. deutsch. Ver. f. Kw. 1934, S. 1.

163) W. Noack, Die Kirchen von Gelnhausen. Inv. Marburg 1901.

einem Triforium vergleichbar, als den romanischen Zwerggalerien des Mittel- und Niederrheins. Die sehr schlanken Säulchen tragen einen Kleeblattbogen. In dem mit Gelnhausen zusammenhängenden Chorhaus von Pfaffenschwabenheim, das bei den Galerien mit geradem Sturz erwähnt wurde, war die Kleblattarkade im Innern der Apsis als untere Wanddekoration angewendet worden. Auf die Zwerggalerie übertragen, steigert sie die vertikale Bewegung der schmalen Arkadenreihe und bereitet auf den oberen Giebelabschluß vor.

Damit wird das Horizontalmotiv der Zwerggalerie aufgehoben. Die dünn gewordene Mauerschale bedingt zudem eine starke Abnahme des räumlichen Charakters. So vollzieht sich die Auflösung des Galeriemotivs durch die neuen formalen und konstruktiven Tendenzen der Gotik.

Gerade die Polygonalapsiden ergaben eine ungewöhnlich reichhaltige Variationsmöglichkeit für die Zwerggalerie. Die einmal festgelegte Eigenart als räumlich geschlossener Umgang wird so lange wie möglich erhalten, verliert aber dann in frühgotischen Bauten wie Gelnhausen ihren eigentlichen Sinn, der nur von der romanischen Architekturgesinnung her zu erfassen ist.

Zusammenfassung.

Mit den spätesten romanischen Zwerggalerien ist die Darstellung ihrer Geschichte und Entwicklung zum Abschluß gelangt. Die dabei gewonnenen Ergebnisse der einzelnen Teiluntersuchungen miteinander zu vergleichen, wird nunmehr die Aufgabe einer zusammenfassenden Schlußbetrachtung sein.

Einleitend war festgestellt worden, daß die Zwerggalerie als eine von den spätantiken Attikaformen abgeleitete Form zu verstehen ist. Vertreter dieser Grundform gibt es in Italien, Frankreich und Deutschland. Die formale Bedeutung der Attika an einer als Schauseite ausgebildeten Fassade oder Apsis wird zum Leitfaden aller weiteren Entwicklung. Auch wenn die Einzelformen zurückgebildet werden, es bleibt immer bei der bekrönenden Funktion des Motivs. In frühromanischer Zeit ist es in Form der Nischenreihe über alle europäischen Kulturländer verbreitet. Eine immanente Weiterentwicklung der Nischen zu vorgeblendeten Arkaden läßt sich nur in Frankreich beobachten (S. Guilhem en Désert). In Italien und Spanien sind die Nischenkränze im 11. Jh. eine beherrschende Schmuckform an Apsiden und Vierungstürmen, stehen aber in keinem nachweisbaren genetischen Zusammenhang mit den ausgebildeten Zwerggalerien.

Die Gliederung des Außenbaus durch dekorative Einzelformen struktiver Art, die in der syrischen Baukunst des 5. und 6. Jh. ihre erste Entfaltung erlebt hatte, wird im 11. und 12. Jh. in der deutschen und französischen Romanik vorbildlich entwickelt. In Frankreich führt die Beschränkung auf den plastischen Charakter dieser vorgelegten Säulen und Bogen zu der Blendarkadenreihe.

Die eigentliche Zwerggalerie jedoch entsteht im Bereich der deutschen Romanik um die Mitte des 11. Jh. an der Westfassade des Domes von Trier. Ähnliche Portalgalerien lassen sich für das 11. Jh. auch sonst nachweisen. Ihre Quellen liegen in den seit römischer Zeit am Rhein bekannten Wehrgängen, wie das Beispiel der Porta nigra zeigt. In frühromanischer Zeit bildet sich ein Portalschema aus, das nur noch aus alten Abbildungen und einem späten Ausläufer, dem Torbau der Groß-Komburg, zu erschließen ist. Dieser Portaltyp setzt die Tradition der römischen Wehrgänge fort.

Zweite Quelle für das Entstehen ist die Nischenattika. Sie trifft am Westbau des Trierer Domes mit den Portalgalerien zusammen und leitet über zu der nun unmittelbar folgenden Synthese beider Formen an der Speyerer Apsis.

Während in der zweiten Hälfte des 11. Jh. in Deutschland aus der Verbindung zweier Formen die Zwerggalerie geschaffen wird, gibt es in Italien, Spanien und Frankreich nur die Nischenreihen. Das für die Entstehung der Zwerggalerien so wesentliche Element des Räumlichen ist hier nirgends nachzuweisen.

Die schöpferische Neuerung am Speyerer Dom liegt in der Übertragung der Zwerggalerie von einer Fassade auf die Apsis und in der Wölbung jeder Arkade durch eine selbständige Tonne. Während der Gedanke einer Apsisgalerie schon an der Trierer Fassade angedeutet war, ist die Quertonne eine unbestreitbare Erfindung des Speyerer Baumeisters, Benno von Osnabrück. Das im Untergeschoß der Außenapsis und im Innern angewandte Gliederungsprinzip mit vorgelegten Halbsäulen gilt zunächst auch für die Zwerggalerie. Je weiter die plastischen Halbsäulen aber von der dahinterliegenden Wand abrücken, um so tiefer wird die Arkade. So entsteht die Quertonne, eine in die Mauermasse hineingetriebene Arkadenöffnung. Notwendige Folge davon ist weiterhin der Architrav als seitliches Auflager für die Tonne.

Wo aber bei der Ausbildung der Zwerggalerie von vornherein räumliche Vorstellungen mitwirkten, vielleicht durch den Profanbau vermittelt, werden Vorder- und Rückwand als gleichberechtigte Raumbegrenzungen aufgefaßt und erst durch ihre Verbindung mit einer Ringtonne ein einheitlicher Raum geschaffen. Das gilt für die späteren niederrheinischen Zwerggalerien, wo „die besondere Veranlagung für das spezifisch Räumliche der beherrschende Faktor alles architektonischen Gestaltens war“ [164]). Hier sind daher die Trierer Vorbilder in größerem Maße wirksam gewesen als in Speyer, dessen Baumeister eine eigene wohldurchdachte Lösung fand.

Im Verlauf des 12. Jh. und bis in die ersten Jahrzehnte des 13. hinein bilden die mittelrheinische und die niederrheinische Form der Zwerggalerie die zahlenmäßig und landschaftlich am weitesten verbreiteten Varianten des Themas. Daneben entwickeln sich Sonderlösungen: die Galerien mit geradem Sturz, flacher Decke oder offenem Dachstuhl; auch diese im Bereich der deutschen Romanik.

Für die Aufteilung der Apsis in den einzelnen Stockwerken bildet die rheinische Baukunst des 12. Jh. eine zunehmende Rhythmisierung aus, an welcher sich auch die Zwerggalerien beteiligen. Die Arkadenreihen schließen

164) J. Busley, Die Dreikonchenanlagen von St. Aposteln und Groß-S. Martin, Clemen-Festschrift 1926, S. 285.

sich im Stützenwechsel zu Gruppen zusammen. In Verbindung mit polygonalen Apsiden führt dieses Prinzip zu der Auflösung der horizontalen Bewegung, die notwendig zur Zwerggalerie gehört. Zugleich wird an den Polygonalapsiden die räumliche Ausdehnung der Galerie etwas herabgemindert. Erst in einem schon fortgeschritten gotischen Bau wie Gelnhausen ist er fast bis zur Bedeutungslosigkeit reduziert.

Den zahlreichen Variationsmöglichkeiten, die von der deutschen Romanik gefunden wurden, um die Zwerggalerie immer wieder neuen Verhältnissen anzupassen, läßt sich auf italienischer Seite nichts Entsprechendes gegenüberstellen. Dort wird die in Speyer gefundene Form übernommen und das ganze Jahrhundert hindurch wiederholt. Es kommt zu Rückbildungen, indem der Galerieraum zu einer schmalen Raumschicht zusammenschmilzt, aber nie zu einer Steigerung der räumlichen Werte oder der rhythmischen Arkadenfolge. Schon dieser Verlauf der Entwicklung ist ein Beweis dafür, daß die erste Zwerggalerie nicht aus dem architektonischen Denken der italienischen Romanik entstanden sein kann. Er wird erhärtet durch den Nachweis einer ziemlich lückenlosen Reihe von Vorformen, die auf deutschem Boden von karolingischer Zeit an bis ins 11. Jh. reichen. Mit dieser Erkenntnis ist das Ergebnis der vorliegenden Arbeit gewonnen. Erhaltene und überlieferte Bauten, Reichtum in der Variationsmöglichkeit und Beibehalten des räumlichen Charakters bis an die äußerste Grenze des romanischen Stils zeichnen die deutschen Zwerggalerien aus.

Als architektonische Einzelformen sind sie der natürliche Ausdruck romanischer Baugesinnung am Rhein, deren Leistung in der Schöpfung gegliederter Räume bestanden hat. Mögen es nun großartige Bauten wie S. Aposteln oder kleine Nebenräume gewesen sein, an denen sich dieser Wille zur Gestaltung räumlicher Werte ausgewirkt hat, immer steht hinter ihm das gleiche Gesetz einer ins Mittelalter übersetzten Antike.

Literatur.

I. Teil.

Atz, K., Die Kunstgeschichte von Tirol. Innsbruck 1909.
Bähler, E., Die Kirche von Spiez. Berner Kunstdenkmäler III. Bd. Bern 1906.
Barelli, La chiesa di S. Giacomo in Como. Riv. archeol. della provincia di Como Fsc. 30, 1887.
Berteaux, E., L'art dans l'Italie méridionale. Paris 1904.
Beyer, H. W.: Der syrische Kirchenbau. Berlin 1925.
Cadafalch, Puigy, La Geographia i les origens del primer art romanica. Barcelona 1930.
— Decorative Forms of the First Romanesque Style. Art Studies 1926.
— Les périodes successives de l'influence byzantine en Occident. Mélanges Diehl, II. vol. Paris 1930.
— More decorative forms of the first romanesque style. Art Studies 1931, S. 73.
Cadafalch, Falguera, Goday: L'arquitectura Romanica a Catalunya, 1911 ff.
Cattaneo, R., L'architecture en Italie du VIe au XIIe siècle. Übers. von Le Monnier, Venedig 1880.
Christ, Hans, Romanische Kirchen in Schwaben und Neckarfranken. I. Bd., Stuttgart 1925.
Dartein, de, L'architecture lombarde, Paris 1865—82.
Diehl, Ch., Manuel de l'art byzantin. Paris 1926.
Durm, J., Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna. Z. f. bild. K. NF. XVII, 1906, S. 245.
Essenwein, Die Ausgänge der classischen Baukunst. Hdb. d. Arch. Darmstadt 1886.
Frankl, P., Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst. Hdb. d. Kw Wildp.-Potsdam 1926.
— Der Dom von Modena. Jb. f. Kw. 1927, S. 39.
Filow, Bogdan, Die altbulgarische Kunst. Bern 1919.
Galassi, Guiseppe, L'architettura protoromanica nell'esarcato, Suppl. III di „Felix Ravenna". Ravenna 1928.
Gall, E., Niederrheinische und normännische Apsidengliederungen. Berlin 1915.
Gantner, I., Die Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 1, Frauenfels 1936.
Glück, H., Der Breit- und Langhausbau in Syrien. Z. f. Gesch. d. Arch. Beiheft 14, Heidelberg 1916.
Guyer, S., Vom Wesen der byzantinischen Kunst. Münchener Jb. NF. 8, 1931, S. 99.
— Der Dom von Pisa und das Rätsel seiner Entstehung, Münchener Jb. NF. 9, 1932, S. 351.
Haupt, A., Die äußere Gestalt des Grabmals Theoderichs zu Ravenna. Z. f. bild. Kunst, NF. XIX, 1908, S. 211.
Hébrard-Zeiller, Spalato, le Palais Dioclétien. Paris 1912.
Henry, Paul, Les églises de la Moldavie des origines à la fin du XVIe siècle. Paris 1930.
Kingsley-Porter, Lombard Architecture. New Haven 1917.
Krautheimer, R., S. Nicola in Bari. Wiener Jb. f. Kgesch. 9, 1934.
Krautheimer-Heß, T., Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100—1178. Marb. Jb. 4, 1928.
Krischen, F., Das Grabmal des Theoderich. Z. f. Bauwesen 1935, H. 42.
Millet, G., L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris 1916.
Millingen, A. von, Byzantine Churches in Constantinople. London 1912.

Niemann, Der Palast Diokletians in Spalato. Wien 1910.
Osten, Fr., Die Bauwerke in der Lombardei. Darmstadt 1847.
Ricci, C., Romanische Baukunst in Italien. Stuttgart 1925.
Rivoira, L'origine della architettura lombarda. 2. Aufl. Mailand 1908.
Rodt, Bernische Kirchen. Bern 1912.
Salmi, M., L'architettura romanica in Toscana. Milano-Roma o. J.
Serra, L., L'arte nelle Marche dalle origine cristiane alla fine del gotico. Pesaro 1928.
Schulz, Bruno, Die Ergänzung des Theoderichgrabmals und die Herkunft seiner Formen. Z. f. Gesch. d. Arch. I, 1907/8, S. 197.
— Das Grabmal des Theoderich und seine Stellung in der Architekturgeschichte. 1903. Bd. 3 der Mannus Bibl.
— Die Porta aurea in Spalato. Jb. d. Kais. d. arch. Inst. XXIV, 1909, S. 46.
Stiehl, O., Der Backsteinbau in romanischer Zeit. Leipzig 1898.
Strzygowski, J., Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergang vom Orient nach dem Abendlande. Studien um Kunst und Gesch. Fr. Schneider zum 70. Geb. Freiburg 1906.
— Mschatta. Jb. d. preuß. Ks. XXV, 1904.
Toesca, P., Storia dell'arte Italiana. Milano 1927.
Truchis, P. de, L'architecture lombarde. Congrès Archéologique 1909, tme 2, S. 204.
Venturi, A., Storia dell'arte Italiana. III. Bd. 1904.
Vinaccia, A., I Monumenti medievali di terra di Bari. Bari 1915.
Vogüe, de, Syrie centrale. Paris 1865—77.
Wachtsmuth, F., Der Raum. Marburg 1935.
Wackernagel, M., Die Plastik des 11. und 12. Jh. in Apulien.
Zimmermann, M. G., Oberitalienische Plastik. Leipzig 1897.

II. Teil.

Aimond, Ch., La cathédrale de Verdun. Nancy 1909.
Audra, Jeannet, L'église carolingienne de Germigny de Prés. Traveaux des étudiants et groupe d'histoire de l'art de la faculté des lettres. Paris 1928.
Banchereau, Jules, S. Benoit sur Loire et Germigny des Prés. Petites Iconographies. Paris 1930.
Baum, J., Romanische Baukunst des Mittelalters. 2. Aufl. Stuttgart 1928.
Bégule, Lucien, L'église de Saint-Maurice. Lyon 1914.
Benoit, F., L'architecture. L'occident médiéval du romain au roman. Paris 1933.
Bonnet, Antiquités et monuments du département de l'Hérault. Montpellier 1905.
Christ, Joh., Die romanischen Kirchenfassaden des Angoumois. Diss. Straßburg 1914.
Crozet, R., L'Art Roman en Berry. Paris 1932.
Deshoulières, F., Les églises de France: Cher. Paris 1932.
— Eléments datées de l'art roman en France. Paris 1936.
Durand, G., Les églises des Vosges. Paris 1913.
Flipo, Vincent, Mémento pratique d'archéologie francaise. Paris 1930.
George, Jean, Les églises de France: Charente. Paris 1933.
George, J. et A., Guérin-Boutaud, Les églises romanes dans l'ancien diocèse d'Angoulème. Paris 1928.
Jantzen, H., Über den gotischen Kirchenraum. Veröff. der Freib. wiss. Ges. Freiburg 1928.
Larocq, Louis, Les églises de France: Creuse. Paris 1934.
Lasteyrie, R. de, L'architecture religieuse en France à l'époque romane. Paris 1912.
Martin, C., L'art roman en France. Paris 1910—1914.
Oursel, Ch., L'art roman de Bourgogne. Dijon-Boston 1928.

III. Teil.

Adamy, R., Die fränkische Torhalle und Kleinkirche zu Lorsch. Darmstadt 1891.
Bader, W., Die Benediktiner-Abtei bei Köln. Berlin 1937.
Beckett, F., Danmarks Kunst. Kopenhagen 1925.
Behn, F., Die karolingische Klosterkirche von Lorsch. Berlin-Leipzig 1934.

Behrs, von, Die Porta nigra in Trier. Z. f. Bauwesen 1908.
Boeckler, A., Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III. Berlin 1933.
Boethius, G., Hallar, Tempel och Stavkyrkor. Stockholm 1931.
Brown, B., The arts in early England. London 1903.
Bulletin de la Gilde de St. Thomas et de St. Luc, 1871—73.
Bunjes, Irsch, Kentenich, Kutzbach, Lückger, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier. Düsseldorf 1938.
Burmeister, W., Würzburg Dom und Neumünster. Burg 1928.
Clemen, P., Romanische Monumentalmalereien. Düsseldorf 1916.
— Die Kunst im stauf. Zeitalter. In: Schulte: Tausend Jahre Deutscher Geschichte und Deutscher Kultur am Rhein. Düsseldorf 1925.
— Die Bau- und Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Zit. Inv.
Dehio, G., Zur Geschichte der gotischen Rezeption in Deutschland. Die polygonalen Chöre. Z. f. Gesch. d. Arch. 1909.
Dehio u. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1901.
Effmann, W., Karolingisch-ottonische Kirchen in Werden. Straßburg 1899.
Fisenne, L. von, Kunstdenkmale des Mittelalters. Aachen 1880.
Gerhardt, Neu, Renard, Verbeek, Die Kunstdenkmäler des Kreises Ahrweiler. Düsseldorf 1938.
Goldschmidt, A., Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des 12. Jh. Berlin 1895.
— Die Elfenbeinskulpturen. Berlin 1914.
— Die frühmittelalterlichen Bronzetüren. Marburg 1926.
Hamann, R., Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. Marburg 1922.
— Geschichte der Kunst. Berlin 1933.
Humann, G., Stützenwechsel in der romanischen Baukunst. Straßburg 1925.
Irsch, N., S. Matthias in Trier und die lothringische Bautengruppe. Augsburg 1927.
— Der Dom zu Trier. Düsseldorf 1931.
Jackson, Th. Graham, Anglo-Saxon Architecture. London 1925.
Kautzsch, R., Der Dom zu Speyer, Städel-Jb. 1921.
— Der Meister der Ostteile des Domes zu Worms, Städel-Jb. 1926.
— Romanische Kirchen im Elsaß, Freiburg 1927.
— Der Meister der Westteile des Doms zu Worms. Zs. d. deutschen Vereins f. Kw. 1938.
Kautzsch-Neeb, Der Dom zu Mainz. Darmstadt 1919.
Klein, P., S. Peter in Sinzig. Bonn 1932.
— Die Andernacher Bauhütte. Bonn 1932.
Knögel, E., Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit. B J 140/41, 1936.
Kranzbühler, Verschwundene Wormser Bauten. Worms 1905.
Kubach, H. E., Baukunst der Stauferzeit. Köln 1934.
— Der Trierer Kunstraum. Trier. Zs. 12, 1937, S. 81.
Lemaire, Les origines du Style gotique en Brabant. I. L'architecture romane. Brüssel 1906.
Löffler, K., Schwäbische Buchmalerei. Augsburg 1928.
Messager des sciences historiques de Belgique. 1839.
Metz, P., Der Dom zu Mainz. Augsburg 1927.
Mettler, A., Mittelalterliche Klosterkirchen der Hirsauer und Zisterzienser in Württemberg. Stuttgart 1927.
Mettler, A., Die ursprüngliche Klosteranlage des Klosters Groß-Komburg. Württ. Viertelj.Hefte f. Landesgesch. NF 20, 1911.
Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speyer und verwandte Bauten. Berlin 1893.
Michel, Fritz, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Koblenz, Düsseldorf 1937.
Noack, W., Die Kirchen von Gelnhausen. Halle 1912.
Mühlmann, J., Der alte Dom von Salzburg. In: Bauten und Bildwerke. Wien o. J.
Pfeilstücker, S., Germanisches und spätantikes Kunstgut in der frühangelsächsischen Kunst. Berlin 1936.
Phleps, H., Ost- und westgermanische Baukultur. Berlin 1934.
Rahtgens, H., Die Kirche S. Maria im Kapitol in Köln. Düsseldorf 1913.
Rauch, Chr., Führer durch Fritzlar. Marburg o. J.
Reiners, H., Rheinische Baudenkmäler. M.-Gladbach 1921.

Reiners-Ewald, Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel. München 1921.
Röttger, B. H., Der Dom zu Speyer. München 1934.
Rydbeck, O., Bidrag till Lunds Domkyrkas Byggnads historia. Lund-Leipzig 1915.
Schayes, A. G. B., Histoire de l'architecture en Belgique, Bruxelles 1863.
Schippers, A. J., Das Laacher Münster. Köln 1927.
Schmidt, Erich J., Kirchliche Bauten des frühen Mittelalters in Südwestdeutschland. Mainz 1932.
Schroers-Clemen, Die Weihinschrift von Schwarzrheindorf. Ann. d. hist. Ver. 1906.
Schürer, O., Die Kaiserpfalz zu Eger. Berlin 1934.
Semper, G., Der Stil. 2. Aufl. München 1879.
Stehlin, Carl, Zur Rekonstruktion des romanischen Chors des Freiburger Münsters, Oberrheinische Kunst 7, 1936, S. 5.
Swarzenski, G., Regensburger Buchmalerei. Leipzig 1901.
Swoboda, K., Römische und romanische Paläste. Wien 1919.
Thormählen, Der Ostchor des Trierer Domes. Lpz. 1914.
Verbeek, A., Staufische Burgkapellen im Rheinland, Wall.-Rich.-Jb. X, 1938, S. 33.
Vonderau, J., Die Ausgrabungen an der Stiftskirche zu Hersfeld in den Jahren 1921 und 1923. Fulda 1925.
Wackenroder, Kirchliche Bauten aus der Eifel. Z. d. Rhein. Ver. 17, 1925, S. 109. — Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Bitburg. Düsseldorf 1927.
Walbe, H., Das Kloster Lorsch, Torhalle — Kirche — Atrium. Deutsche K. u. Dpfl. 1935.
Weigert-Hege, Die deutschen Kaiserdome am Mittelrhein: Speyer, Mainz, Worms. Berlin 1933.
Zimmermann, W., Die Kunst im Nahegebiet. Kreuznach 1927.

Abkürzungen.

B.J. = Bonner Jahrbücher.
B.M. = Bulletin monumental.
C.A. = Congrès archéologique.
Inv. = Inventare.
K.P. = Kingsley-Porter.

Lebenslauf.

Am 20. Juni 1909 wurde ich, Günther Kahl, als Sohn des Amtsgerichtssekretärs Heinrich Kahl und seiner Frau Emilie geb. Hisgen in Freiburg im Breisgau geboren. Die drei Grundschuljahre absolvierte ich am Städtischen Lyzeum in Straßburg i. Elsaß, wurde nach der 1919 erfolgten Ausweisung bis 1921 krankheitshalber vom Schulbesuch befreit und privat unterrichtet. Ostern 1921 trat ich dann in die Sexta des Hindenburg-Realgymnasiums in Trier ein und bestand an der gleichen Anstalt 1930 die Reifeprüfung. Nach einem viersemestrigen Studium der Rechtswissenschaft an den Universitäten Graz, Frankfurt und Köln wandte ich mich im Sommersemester 1932 dem Studium der Kunstgeschichte und Germanistik zu. Bis Sommersemester 1933 blieb ich an der Universität in Köln, ging im Sommer 1933 nach Königsberg und war seit dem Wintersemester 1933/34 in Bonn. Die mündliche Promotionsprüfung fand am 22. Juni 1936 statt.

Meine Lehrer waren in Kunstgeschichte: Geh. Reg. Rat Prof. Dr. P. Clemen, die Professoren Witte, Kömstedt, Worringer, Clasen, Weigert, Lüthgen und Priv. Dozent Dr. Baumgart; in Germanistik: die Professoren Bertram, von der Leyen, Karstien, Hankamer und Naumann; in klassischer Archäologie: die Professoren Delbrueck, Kaschnitz-Weinberg; in Philosophie: die Professoren Heyse und Becker.